aljadeedmagazine.com

فكر حر وإبداع جديد

الجديد

السنة الثامنة

ثقافية عربية جامعة تصدر من لندن يونيو/حزيران 2022 العدد 89

أميرة الفرات
دورا أوربوس

الخوف

هواجس الأنا والآخر في النص والعالم



ISSN 2057-6005



هذا العدد

في هذا العدد مقالات فكرية ونقدية وفنية وسجال نقدي في قضايا أدبية ويوميات ومراجعات للكتب الجديدة وقصائد شعرية وقصص ورسائل ثقافية لكتّاب من العالم العربي والمهاجر. وفي العدد ملفان الأول فكري والثاني أدبي.

الملف الفكري أفردته "الجديد" لموضوع تتقاطع فيه الأفكار مع التأملات تحت عنوان "الخوف: هواجس الأنا والآخر في النص والعالم" شارك فيه كل من أبوبكر العيادي "الخوف يقظة وتجاوراً"، فارس الذهبي "الفن، الخوف الموت"، ربيعة جلطي "الخوف من القبلة: سلطة ضبط السمعي البصري"، أحمد سعيد نجم "الخوف من الخوف"، أمين الزاوي "لماذا يخاف الكاتب العربي من القارئ؟"، محمد الدميني "الخوف كنْزُنا الباقي"، سالم الهنداوي "هذه الكلمة الموحشة".

الملف الأدبي كرسته الجديد لقصص وفصول روائية عربية: "نبعة الريحان" عواد علي "نهايات مؤسفة" حسين المزداوي، "الطاووس الأبيض" طارق عباس زبارة، "حكايتي مع باقة الورد" حسين المزداوي، "وجبةٌ كاملة"، عبدالله زمزكي، "قصص" عبدالله المتقي، "وردة صغيرة"، عزيز ستراوي

في الشعر، قصائد للشعراء: فاروق يوسف "قصائد من أجل الموتى"، أوس حسن "أشجار القلق"، بهاء إيعالي "حائطٍ واطئ".

"دورا أوربوس" نص يوميات للفنان التشكيلي خالد الساعي يستدعي البعد الحضاري للمكان من زاوية نظر شخصية ومن تجربة تتصل بعلاقة شديدة الجمالية بالمكان.

من موضوعات العدد ومقالاته "جنوسة الوعي: حواء النمط المبدئي للجنس البشري" عبدالرزاق دحنون، "حق وجود الجسد" سامي البدري، "التعايش والاعتراف بالآخر: فلسفة يورغن هابرماس" حسام الدين فياض، "خطاب المظلومية وتسويغ الكراهية" نجيب جورج عوض، "الكاتبة الأم، انشطرت ثم التأمت" زبيدة فيصل، "النزوة و النص" محمد العزوزي، "التحالف الغريب بين الشعبوية والمسيحية الغربية" أبوبكر العيادي. ومن الكتب التي قدمت "الجديد" قراءة لها رواية الكاتب تيسير خلف الجديدة تحت عنوان "ملك اللصوص" والقراءة للناقد ممدوح فراج النابي تحت عنوان "مملكة العبيد السوريين في صقليّة".

بهذا العدد تواصل الجديد" مغامرتها الفكرية والأدبية في ظل اضطراب ثقافي عربي وجغرافيات تحترق، وآلام إنسانية فاقت تصورات الفكر وخيالات الأدب عن الكوارث الفردية والجماعية، داعية المبدع والقارئ إلى تحدي اليأس بالأمل ■

المحرر

الجديد
aljadeedmagazine.com

مؤسسها وناشرها
هيثم الزبيدي

رئيس التحرير
نوري الجراح

التصميم والإخراج والتنفيذ
ناصر بخيت

رسامو العدد:
أحمد يازجي، ريم يسوف، أحمد قدور
فؤاد حمدي، علا الأيوبي، حسين جمعان
زينة سليم مصطفى، باية محي الدين
محمد إيسياخم، محمد خدة، ياسر حمود
محمد الأمين عثمان، ساشا أبو خليل، آلاء حمدي
عبدالله مراد

التدقيق اللغوي:
عمارة محمد الرحيلي

الموقع على الإنترنت:
www.aljadeedmagazine.com

تصدر عن
Al Arab Publishing Centre
المكتب الرئيسي (لندن) UK
1st Floor
The Quadrant
177 - 179 Hammersmith Road
London
W6 8BS
Dalia Dergham
Al-Arab Media Group

للاعلان
Advertising Department
Tel: +44 20 8742 9262
ads@alarab.co.uk

لمراسلة التحرير
editor@aljadeedmagazine.com

الاشتراك السنوي
للافراد: 60 دولارا. للمؤسسات: 120 أو ما يعادلها
تضاف إليها أجور البريد.

ISSN 2057- 6005

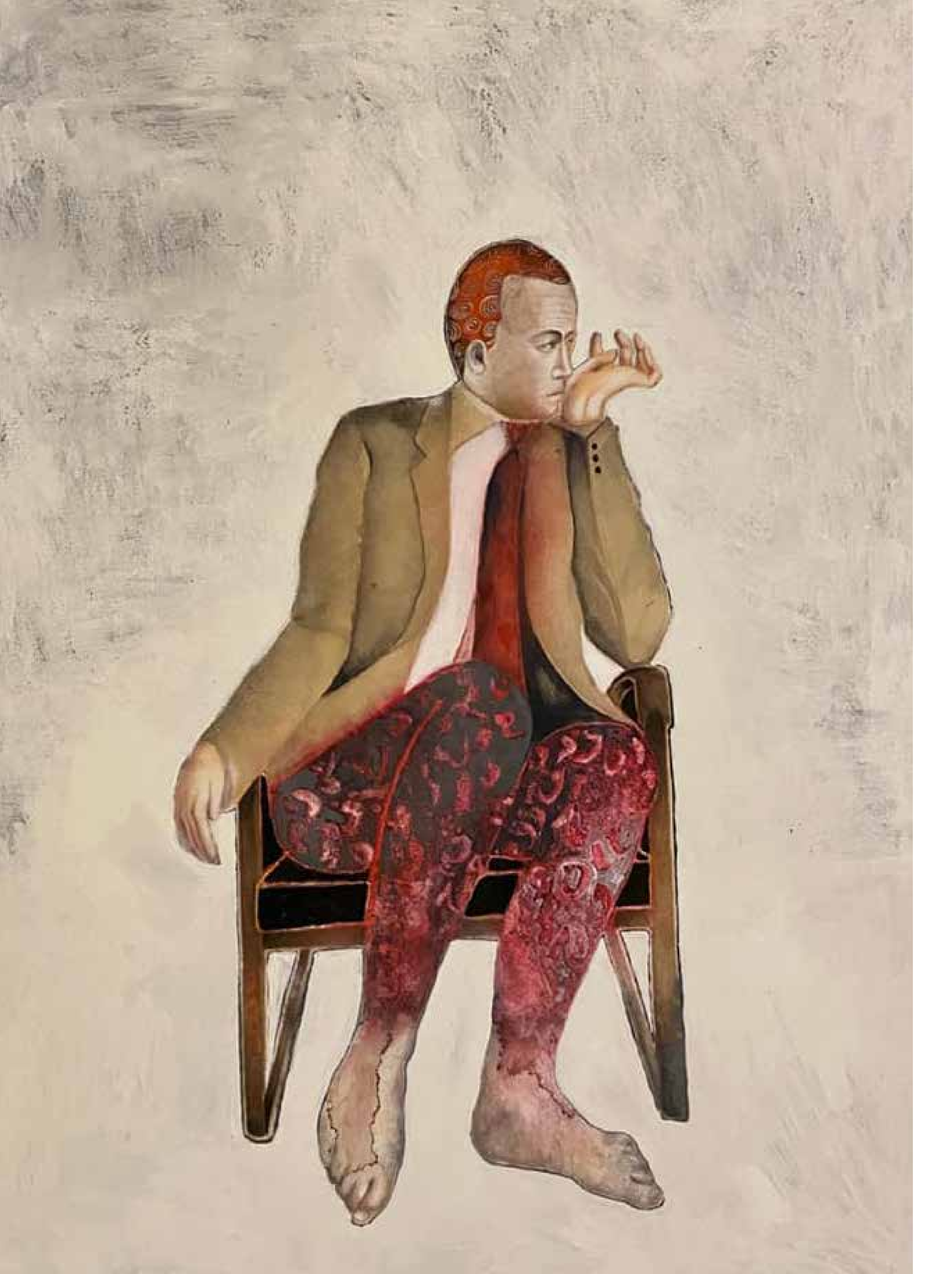


المحتويات

العدد 89 - يونيو/ حزيران 2022

يوسف عبدلكي

غلاف العدد الماضي مايو/أيار 2022



خالد تكريتي

كينونة الشاعر والخوف من المجهول

كل قصيدة جديدة تحمل في دفقها السري خوفا من الفشل. خوف يحمل على السؤال: هل الشاعر خالق فاشل أم هو شكاك لا يرحم؟ كل قصيدة جديدة هي بالضرورة إقرار بفشل ذريع لقصيدة سبقت، لعمل مع الكلمات لم يبلغ الكمال، وهو ما استدعى المحاولة ثانية، هكذا تولد القصائد بعد القصائد، والرؤى تتدفق من الرؤى، الخوف المستديم للشاعر من أنه لمسَ ولم يُصِب الأبعد مما يتموّج في المخيلة ويعتمل في الشعور.

مثل هذا الشاعر كائن في ثقافتنا الشعرية، لكن وجوده لم يمنع من وجود شاعر من طراز آخر، هو الأكثر شهرة وتطلباً وإلحاحاً، وبطشاً بالعالم من حوله، إنه الشاعر الواثق المستبد، حتى بقصيدته نفسها، يريد نفسه قبلها في مواقع الاحتفاء، ويريد من قصيدته أن تكون أثراً منه، خادمة مطيعة في بيته الاجتماعي كلما داسها بحذائه اللامع صفق له المجتمع.

إنه الشاعر المريض بفكرة الخلود.

لكن هل فكّر الشاعر الاجتماعي، بصورة جدية، أن للقصيدة، ما إن تنفك عن شاعرها، حياتها الخاصة وقدرها المنفصل؟ وأن الشاعر، في أفضل الأحوال، أثر من قصيدته، وأنه مهدد بعد غيابه عن العالم أن يصبح أثراً بعد عين، ما لم يكن في وسع قصيدته أن تستدعيه من الغياب!

***

من الخوف ما كان مصدره أمواجا مبهمة من القلق الذي يضرب دواخل الشاعر قلق يبلغ به درجات من الجزع الذي لا سبيل إلى تلاشيه إلا بإبحار يذهب به إلى أبعد نقطة من ذلك الشيء الغامض الذي يتموّج في دواخله. شيء لا تظهره الكلمات في القصيدة إلا لتضاعف من غموضه الغريب، وألغازه المحيرة.

لعل هذا ما يحمل الشعراء على الحيرة من صنيعهم، إلى درجة الإرباك. بعضهم من مرهفي الحس والذكاء العاطفي تنتابهم مشاعر مركّبة ومتناقضة بإزاء قصائدهم، مشاعر تدخل فيها عاطفتا الحب والكره من طبيعة اللقاء بين هذين القطبين، وكذلك الخوف، وربما المتعة التي تبقى أبدا مقرونة بالجزع جراء ألغاز العلاقة بين الشاعر وصنيعه.

من علامات ذلك أن بعض الشعراء يعرض عن نشر شعره الجديد، فيهمله، خوفاً من أن يكون في هذا التشكل للشعر (في نظام هو القصيدة) قتل لأشواق الذات الشاعرة المتطرفة في طلب تحرّر أبعد غوراً وأنقى، وأكثر اتصالاً بالوجود، أو بحث عن كمال فني مّا نسبة إلى مثال لا تتضح معالمه، وهو مثال لم تظهر صورته في صورة القصيدة.

لكن هل مثل هذا الطلب المستحيل شيء آخر غير طلب الموت!

ليس الخوف هنا مجرد شعور طفيف ملغز ولكنه جرس عميق يقرع في عمق سحيق من اللاوعي.

***

قصيدة الشاعر، أيضاً، صورة من صور الخوف من الضياع في عتمة الوجود، بعد ألم الانفصال عن ماء الأنثى الأولى، هي الخوف من ألا يكون لنا مكان آخر في مياه أخرى في كوكب كل ما فيه من دفق يصدر عن ذلك العمق المؤنث، نحن خائفون لأننا نريد أن نكون قريباً من ذلك الشق الذي يرسل الضوء.

نكتب القصيدة ليكون لها طاقة الأنثى على انتشالنا من الضياع.

***

ينبئنا صنيع الشعراء في الشعر أن الذي يحدث في ذلك العمل مع الكلمات يريد أن يقوّض ويبدّل، يهجم الشاعر على الحاضر بفأس يسمّيها المستقبل. إنما مشكلتنا أن الإقرار بالهدم والتغيير، وهما في صلب عمل الشاعر، هو المعضلة، لأن في التغيير ألماً

خالد تكريتي

يقترح البعض أنه أكبر من طاقة البشر على الاحتمال، رغم الولع بالجديد، لعل ذلك مصدره ألم الانقطاع عن العادة، والغربة عن الإلفة، ومن ثم الخوف من المجهول.

***

من علامات علاقة القصيدة بالكينونة الأرحب لفكرة الحب أنها كلما كانت فريدة في ما تنقله من خبرات شعورية، غدت صورة حية من صور العاطفة المتحررة من قلق الخوف من الآخر، وكانت أقدر، بالتالي، على تحدي فكرة الموت. يمسي الحب هو الجِدَّة، هو المبتَكر تواً، الجمال المفاجِئ القادر على إضاءة القلب بالضربات، خيط رهيف يتوتر في الكلمات وفي الصمت بين كلمة وكلمة ويلوح خاطفاً كبرق الشغف بين الأنا والآخر، مدهش، دائماً إلى درجة القدرة على بعث وجود للكلمات لا نظير سابقاً له.

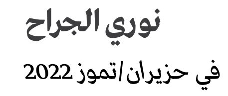
***

ما يدهشني، مرات، أن أجتمع إلى شعراء قرأت شعرهم ثم اختلفتْ عليّ صورهم، فإذا بها نقيضة لصور شعرهم، تدهشني قدرتهم على كتابة الأعمق من مشاعر الحب، ثم أجدهم أقدر بني البشر على إبداء الكره ومشاعره وأعماله، ومقتضياته. إذّاك، أحار وأنصرف عنهم إلى تساؤلات معذِّبة من قبيل: من أصدق "القصيدة العاشقة" أم "شاعرها الكاره"؟

شعور كهذا يولد في الأشياء خوف من نوع يحمل على الأذى.

***

البعد والقرب واحد. مادام الفناء هو المصير، والعدم هو المآل. يعاني الشاعر، برهافة مدمّرة، من شعور متأصل بالخوف من الفقدان، غالباً ما يبدأ خوفاً من فقد آخر قريب. في شعره وقبلا في مزاجه يمعن الشاعر في توجس الفقد. في ذروة لحظات الفرح يتقطر شعوره أسى من فكرة الفقد، كأن وجود الآخر في مساحة وجوده ومسافات الشعور بهذا الوجود، ومن ثم التعبير عنه في الشعر، إنما هو وجود قلق، وجود مهدد، لكونه منذورا للضياع. وتتضاعف لدى الشاعر، على نحو كارثي، وطأة هذه الهواجس والتأملات في الآخر ومصيره، ربما لكونه يقبل على الآخر كما لو كان يقبل على نفسه في المرآة، فما عبور الآخر في العالم إلا صورة أخرى لعبورنا في الوجود. وخوفنا من انقضاء الوقت ■



نوري الجراح

في حزيران/تموز 2022



جنوسة الوعي

حواء النمط المبدئي للجنس البشري

عبدالرزاق دحنون

جنوسة كلمة عربية ابتكرها كمال أبوديب أستاذ كرسي العربية في جامعة لندن لتعريب الكلمة الإنكليزية "gender" عام 1997 في ترجمته لكتاب الفلسطيني إدوارد سعيد "الثقافة والإمبريالية". واللغة الإنكليزية تستخدم لفظة "sex" بمعنى جنس للدلالة على الجنس الظاهري البيولوجي للفرد، في حين تستخدم لفظة "gender" للدلالة على الفروق الاجتماعية والدور الذي يرتضيه الفرد لنفسه من كونه أنثى أو ذكراً سلوكياً. والالتباس قائم ما يزال في معنى كلمة "جنوسة" ومن خلال السياق العام لهذه الدراسة قد يتضح المعنى المراد من هذه اللفظة الوافدة حديثاً على اللغة العربية.

أما عن كلمة "وعي" فآمل أن يتسع صدر القارئ لهذا الاستطراد: في المعاجم وعى يعي وعياً الشيء: جمعه وحواه والحديث قبله وتدبره وحفظه. يقال مالي عنه وعي أي بد. والوعي: الحافظ. والوعاء: ما يوعى فيه الشيء أي يجمع ويحفظ. يقال هو أوعى من سعيد أي أفهم وأحفظ وهو أوعى من نملة أي أجمع منها. واللاوعي: العقل الباطن.

من خلال هذا الوعي زعم لورانس سوموز الذي كان ذات يوم رئيساً لجامعة هارفارد بأن غياب النساء عن المراكز العلمية في الرياضيات والعلوم سببه أنهن أقل قدرة من الرجال بصفة فطرية في هذا المضمار. بمعنى أن الفروق البيولوجية في الدماغ بين الجنسين تستطيع تفسير سبب قلة نجاح النساء مقارنة بالرجال في المهن العلمية. والمثير للانتباه حقاً كيف تشيع فكرة بأن جميع الأدوار القيادية في المجتمع تتطلب دماغاً ذكورياً، في حين أن دماغ الأنثى يتلاءم مع ميدان الشؤون المنزلية، والنساء بطبيعتهن غير مؤهلات للإنجازات العلمية الفذة؟

اعتذر من كان ذات يوم رئيساً لجامعة هارفارد عن تأملاته تلك، واعترف بأن فهمه للعلم كان مغلوطاً، وقد كان فهمه كذلك بالفعل، وهذا ما دفعني لكتابة هذه الدراسة لاستكشاف هذا الوعي البشري الذي يغلب عليه نمط الفكر الذكوري، على الأرجح، في تعاطيه مع الفروق السلوكية والاجتماعية والمهنية بين الجنسين. مع العلم بأن أدمغة الرجال والنساء تنجز ذكاءها العام المتكافئ بطريقتين مختلفتين إلى حد ما، لأن دماغ الرجل لن يكون كدماغ الأنثى، وهذا الأمر لا يُعيب الأنثى على كل حال، فهما - الذكر والأنثى - يستعملان أجزاء مختلفة من أدمغتهما لحل المشاكل ويتوصلان إلى حلول صحيحة في الفترة نفسها.

بحثنا هذا يستقصي جدلاً علمياً واسعاً ومتشعباً يدور حول أهمية دور الوراثة والبيئة في تشكيل السمات السيكولوجية والسلوكية للفرد، بمعنى من يحدد سلوك البشر الطبع أم التطبع؟ طبعاً، يصعب العثور على دليل يُبيِّن اختلافات تشريح دماغ الذكر ودماغ الأنثى من جهة وبين قدراتهما العقلية من جهة أخرى، حيث تكون الفروق بين أداء الذكور والإناث في الاختبارات القياسية قليلة، مع كون هذه الفروق في بعض الأحيان لصالح النساء، وفي بعضها الآخر لصالح الرجال. وعلى الرغم من اكتشاف علماء الأعصاب عدداً من الفروق الجنسية في بنية الدماغ ووظائفه، فلا أحد يستطيع في الوقت الراهن أن يقول ما إذا كان لهذه الفروق أيّ تأثير في النجاح المهني في العلوم.

وكذلك يصعب البحث في الفروق الجنسية السيكولوجية نظراً إلى امتلاك الأفراد منظورهم وأفكارهم الخاصة عن الفروق الجنسية، بغض النظر عمّا إذا كانوا

أسامة دياب

يمحّصونها علمياً أم لا. وهذا يختلف عن موضوعات البحث الأخرى في العلوم البحتة، حيث لا يوجد لدى الأفراد قناعات أو وجهات نظر مسبقة راسخة يمكن أن تؤثر مسبقاً على عملية البحث العلمي. ويُطلق على الآراء الشائعة أو الراسخة، غير المؤسسة بالضرورة على الدليل، مصطلح أفكار مُنمّطة، لأنها قد تُعتنق من قبل العلماء كما من قبل البقية، وهي تجعل البحث في الفروق الجنسية أكثر صعوبة من البحث في المجالات غير المعرضة للأفكار المنمَّطة.

في الأصل تندمج المعلومات الوراثية من الأب، والمحمولة في الحيوان المنوي، مع المعلومات الوراثية من الأم والمحمولة في البويضة، هذه المعلومات الوراثية محمولة على ثلاثة وعشرين زوجاً من الصبغيات، وزوج الصبغيات الثالث والعشرون يحدد التركيب الجنسي الوراثي، أكس/واي ذكر، أكس/أكس أنثى، في أغلب الحالات. لكن هناك في بعض الأحيان انحرافات، مثل وجود صبغي أكس أو واي زائد، أو صبغي ناقص، أو قد لا يتطابق التركيب الصبغي بين الخلايا كلها، بالإضافة إلى ذلك قد تنقص أجزاء من الصبغي نفسه، على سبيل المثال، قد يكون جزء من الصبغي واي المطلوب لتمايز الخصيتين في الجنين، معطوباً أو غير سوي، في هذه الحالة يطور الفرد صاحب التركيب الوراثي واي أكس مبيضين عوضاً عن خصيتين، مما يجعل النمط الوراثي الذكري غير متطابق مع الصفة الظاهرية للغدد التناسلية الأنثوية. بمعنى أن يكون الفرد ذكراً في بعض السمات وأنثى في سمات أخرى.

المثير للدهشة هو أن أكثر هذه الانحرافات في الصبغي الجنسي لا تُنتج أعضاء تناسلية خارجية مبهمة، هذا لأن تطور الأعضاء التناسلية الخارجية محكومة بالهرمونات الجنسية وليس مباشرة من قبل الصبغيات الجنسية، ونتيجة لذلك، فإن أكثر حالات إبهام الأعضاء التناسلية عند الولادة تنتج عن عمليات هرمونية تحدث بعيداً عن مجريات الصبغيات الجنسية، هذه العمليات تحفّز عمل الهرمونات الجنسية خلال النمو الطبيعي، لكنها أيضاً تتأثر بعوامل أخرى، بما في ذلك المعلومات المحتواة في بقية الأزواج الاثنين والعشرين من الصبغيات، بل وفي بعض الحالات تتأثر بعوامل البيئة. ولفهم كيف يقود التغيير في هذه العمليات إلى حالات خنثى، تشتمل على أعضاء تناسلية مبهمة عند الولادة، سيكون من المفيد التركيز على دور الهرمونات الجنسية في التمايز الجنسي.

آلية التمايز الجنسي إحدى أهم العمليات البيولوجية الجزيئية المتقنة التي طورتها الثدييات عبر تاريخها الطويل على الأرض. لقد اعتقد البيولوجيون قبل القرن العشرين أن البيئة هي التي تحدد الجنس في البشر والثدييات الأخرى؛ الأمر الذي تفعله تماماً في الزواحف حيث تعمل درجة الحرارة في مرحلة مبكرة من عمر الجنين على تطوير جهاز غير مفهوم بوضوح لصالح تكوين ذكر أو أنثى. أما عند البشر فيبدأ كل من الجنين أكس/واي والجنين أكس/أكس الحياة بنفس الغدد الجنسية البدائية، لكن عند الأسبوع السادس من الحمل، فإن الجينات المحددة للخصوبة على الصبغي واي تسبب تغيير هاتين الغدتين الجنسيتين البدائيتين إلى خصيتين، وإذا لم تتحولا إلى خصيتين، فإنهما تتمايزان بعد وقت قصير إلى مبيضين.

أجنة كل من الذكر ذي التركيب الوراثي أكس/واي والأنثى ذات التركيب الوراثي أكس/أكس تبدأ من نفس البُنى البدائية. وعند وجود الهرمون الذكري فإن هذه البُنى تبدأ في التمايز إلى قضيب وكيس

أحمد صالح

الصفن، وتغدو واضحة الذكورة في الأسبوع التاسع أو العاشر من الحمل. أما عند غياب الهرمون الذكري فإن البُنى نفسها تغدوا بظراً وشفرين، لذا يبدو أن لا حاجة إلى وجود تأثير من هرمونات الغدد الجنسية الأنثوية لتمايز الأعضاء التناسلية الخارجية الأنثوية.

في تجربة مثيرة جرت في خمسينات القرن العشرين أزال أحد علماء البيولوجيا المبيضين من أجنة الأرانب، ولاحظ أن أعضاءها التناسلية الخارجية لا تختلف عن تلك التي للإناث الصحيحة بعد ولادتها. مع أنه لا يمكن نفي احتمال وجود تأثير من الهرمونات الأنثوية من مصادر أخرى، مثل المشيمة، تكون ضرورية للتمايز الأنثوي. لكن يبدو أن تأنيث الأعضاء التناسلية الخارجية يحدث من دون تحفيز من هرمونات المبيض للجنين نفسه، وبهذا المعنى تكون هذه هي الحالة المبرمجة في الثدييات. لذا يُقترح في بعض الأحيان أن حواء هي النمط المبدئي للبشر.

قادت دراسات التمايز الجنسي للأعضاء التناسلية الخارجية والأعضاء التكاثرية الداخلية إلى استنتاجات قد تثير الدهشة. فمن المعروف أن الصبغيات الجنسية في العادة تتحكم في العمليات التي تحدد المظهر الجسدي للفرد، فإن تأثيرها عموماً يكون غير مباشر، أي أنها تعمل من خلال الهرمونات الجنسية. إن إحدى مميزات تحكم الهرمونات الجنسية في النمو الجنسي – عوضاً عن التحكم المباشر من قبل الصبغيات – أنه يسمح بقدر من التباين في الفرد نفسه وما بين الأفراد. ولا يعتمد الأمر على عدد من الهرمونات فقط، بل إن فعل هذه الهرمونات يعتمد على عدد من العمليات، بما في ذلك كمية كل هرمون، وتحويلها إلى مواد فاعلة أخرى، وعدد المستقبلات في كل موقع مستهدف. وبالنتيجة فإن الأفراد من الرجال والنساء كل منهم بمنزلة فسيفساء معقدة من الصفات المرتبطة بالجنس، عوضاً عن أن يكونوا نسخاً مكررة من الجنوسة النموذجية. إن التمايز الجنسي عبر الهرمونات يوفر من المرونة أكثر مما لو اعتمد مباشرة على الصبغيات. لذا فإن استخدام آلية ثانوية تسمح بتباين أكبر في النوع بالإضافة إلى استجابة أكبر للمتغيرات في البيئة. وهذا ما جعلنا بشراً.

راجت في الأوساط العلمية ولمدة طويلة فكرة أن الفرق الجنسي الأكثر وضوحاً في الدماغ هو حجمه العام. هذا الفرق قد يكون متوقعاً بناء على الفروق في طول القامة والوزن وفي أحجام الأعضاء الأخرى في الجسم. وبالتوافق مع هذه الفروق الجنسية في الأحجام الجسدية، فإن أدمغة الرجال أكبر وأثقل وزناً من أدمغة النساء. إلا أن أصل هذا الفرق الجنسي ومغزاه في حجم الدماغ غير مفهومين تماماً. إذ يجادل البعض في أنهما يمثلان أكثر من توافق حجم دماغ مع الجسد الأكبر حجماً، في حين يرى آخرون أنهما ذوا مغزى سيكولوجي.

كما اقتُرح أيضاً أن الرجال أشد ذكاء من النساء فطرياً، لأن أدمغتهم أكبر. كذلك اقتُرح أن الفروق العرقية في حجم الدماغ تؤدي إلى الفروق العرقية في الذكاء. فقد ادّعى الألمان في القرن الثامن عشر أنهم متفوقون على الفرنسيين لأن أدمغتهم أكبر، كذلك هناك ادعاءات معاصرة بأن البيض أكثر ذكاء من السود. وقد نقلت العالمة ميليسا هاينز في كتبها (جنوسة الدماغ) ما كتبه غوستاف لو بون أحد مؤسسي السيكولوجية الاجتماعية في العام 1879 حيث يتشدق بعبارات تنضح بالسخرية الذكورية: في الأعراق الأشد ذكاء، كما في الباريسيين، هناك عدد كبير من النساء اللاتي يقارب حجم أدمغتهم حجم دماغ الغوريلا منه للأدمغة الأكثر تطوراً في الذكر. هذه الدونية واضحة جداً إلى درجة أن لا أحد يتحداها للحظة واحدة، فقط درجتها تستحق المناقشة. كل علماء النفس الذين درسوا الذكاء في النساء، بالإضافة إلى الشعراء والروائيين يدركون اليوم أنهن يشكلن الصورة الأدنى في تطور الإنسان وأنهن أقرب إلى الأطفال والوحشيين منهن إلى الإنسان البالغ المتحضر. إنهن يتفوقن في التقلب، وعدم الاتساق، وغياب الفكر والمنطق، وعدم القدرة على المحاجة. من دون شك هناك بعض النساء المتميزات، والمتفوقات جداً على الرجل متوسط القدرات، لكنهن استثنائيات، وفي النتيجة فإننا قد نهملهن جميعاً.

جاء الرد على هذا الاتهام بعد أكثر من قرن من قبل كاتبة علمية شهيرة عالمياً هي مارغريت فرتهايم صاحبة كتاب "بنطال فيثاغورث". فقد كتبت في مقال نُشر عام 2001 تحت عنوان "الإيمان والعقل والجنوسة: في أيّ ثقافة على الأرض": إن المعتقدات حول أدوار الجنوسة تفرض سلطانها إلى حد أنها تظل كامنة في اللاوعي، وبالتالي تصل إلى عدم مقاربتها بأنها معتقدات بل تُقبل على علاتها بوصفها النظام الطبيعي. وكثيراً ما يجري ربطها وتعزيزها بعقائد وممارسات دينية معينة. والمعتقدات بشأن أدوار الجنوسة تُسنّ في كل مستويات الحياة الثقافية والمؤسسات العلمية في المجتمع. ونمط التربية الذي قدم الصبيان إزاء النمط الذي قدم البنات هو واحد من الأمثلة المهمة. فالقيم الثقافية الأساسية التي شكلت مزاولة العلم في الغرب عبر القرون الماضية، هي عميقة الصلة باستبعاد النساء من المؤسسات العلمية في المجتمع.

لذا فإن الأفكار التي قد تفسر التميز ضد مجموعات معينة في المجتمع قد تطلعت إلى العلم بحثاً عن الدعم على الأقل منذ قرن، والعلماء بمن فيهم البارزون، قد ساندوا في بعض الأحيان الادعاءات بأن البيانات العلمية تدعم عدم تساوي الإنجازات بين الأعراق وبين الجنسين. بالنتيجة، فإن السجل التاريخي يدعو إلى التشكيك في فكرة أن دماغ الرجل الأكبر يولّد ذكاء أشد. وهناك ملاحظتان قيمتان


أحمد صالح



في هذا السياق: الملاحظة الأولى تقول: إذا كان حجم دماغ الذكر أكبر من حجم دماغ الأنثى، فإن جوانب دقيقة في بُنية الدماغ قد تُغير من الأهمية الوظيفية لهذا الفرق. ففي بعض مناطق الدماغ البشري، ترصّ الخلايا العصبية بشكل أكثر كثافة في الأنثى منها في الذكر، وقد أشار أحد علماء البيولوجيا العصبية في العام 1995 إلى أن الفرق في كثافة رصّ الخلايا العصبية تشبه من حيث المقدار الفرق الجنسي في حجم الدماغ. فعلى الرغم من أن دماغ الذكر أكبر من دماغ الأنثى، فإن الخلايا العصبية، وهي الوحدات الوظيفية الرئيسة في الدماغ، قد يكون مشابهاً في كلا الجنسين. بالإضافة إلى ذلك، فإن دماغ الأنثى لديه نسبة أعلى من المادة الرمادية، وبقشرة دماغية أكبر حجماً، ويُظهر ارتفاعاً في معدل استقلاب سكر الغلوكوز، الأمر الذي يُعتقد أنه يعكس زيادة في النشاط الوظيفي.

الملاحظة الثانية تقول: رغم الفرق الجنسي في حجم الدماغ، فإنه لا يبدو أن هناك فرقاً في الذكاء. لأن الاختبارات القياسية للذكاء لا تُظهر فروقاً جنسية واضحة. ونحن نجد أن مقاييس الذكاء على اختلاف درجاتها تشير إلى فروق جنسية ضئيلة أو لا تُظهر أيّ فرق.

المورثات وحدها، كالبذور التي تلقى على قارعة الطريق ليس لها القدرة على عمل أيّ شيء. وعندما يقول العلماء عن صفة ما إنها موروثة فهم إنما يعنون أن جزءاً من متغيراتها يمكن تفسيره بعوامل وراثية. ولكن غالباً ما يُنسى أن الجزء الآخر يمكن ردّه إلى الخبرات المكتسبة والبيئة. وقد قال أحد علماء البيولوجيا التطورية قبل سنوات: إن محاولة تحديد كم من صفة ينتج من المورثات، وكم منها ينتج من البيئة هي محاولة عديمة الجدوى، مثل السؤال إن كان صوت الموسيقى الذي نسمعه من على بعد، من أداء الموسيقي أو من آلته. ومن جهة أخرى، عندما نسمع أصوات موسيقية مميزة في مناسبات مختلفة، فمن المنطقي أن نتساءل إن كان الاختلاف بينهما بسبب الموسيقيين أو بسبب آلاتهم. وهذه هي فقط نوعية الأسئلة التي يمكن أن يطرحها العلم عند النظر إلى دور المورثات مقابل التأثيرات البيئية والخبرات المكتسبة.

يأمل العلماء في الألفية الجديدة بالنجاح في تحديد الارتباطات بين السلوك والمورثات، وبتحقيق معرفة أكثر دقة عن كيفية عمل الدماغ، وبتبنّ تدريجي لنموذج تطوري في العلوم الاجتماعية. وبالنتيجة سوف تزين صورة تشارلز داروين جدران أقسام علم النفس وعلم الاجتماع. وقد يكون من الممكن توضيح إلى أيّ اتجاه سوف يتطور التفكير من خلال مثال حيث تلتقي العلوم الاجتماعية بعلوم البيولوجيا التطورية.

افترض فرويد والكثير من علماء الاجتماع التقليديين أمثال كلود ليفي شتراوس، أن تحريم الاتصال الجنسي بين المحارم من الأقارب من الناس يعمل على كبت الدوافع الجنسية بين أفراد الأسرة الواحدة. وقد اعتقد فرويد أن الإثارات الجنسية المبكرة للشباب تأخذ بلا اختلاف صفة سفاح الأقارب، ومن هنا كان النظر إلى تحريم الاتصال الجنسي بين المحارم هو الانتصار النهائي للتطبع على الطبع. ولكن في المقابل افترض العالم الاجتماعي الفنلندي ويستمارك، الذي عاصر فرويد، أن الألفة المبكرة تقتل الرغبة الجنسية، ووجد أن الانجذاب الجنسي يكون ضعيفاً بين الأفراد الذين شبّوا وكبروا معاً. وكمؤيد لتشارلز داروين أعتبر ذلك آلية متطورة صُممت لمنع العواقب الوخيمة للتزاوج بين الأقارب ولحفظ النوع سليماً معافى.

في أوسع الدراسات نطاقاً عن هذه القضية حتى الآن، قام عالم الإنسانيات وولف من جامعة ستانفورد بحصر تواريخ زيجات "14400" امرأة في تجربة طبيعية أجريت في تايوان. فقد اعتادت الأسر في هذه المنطقة من العالم على تبني وتربية البنات ليكنّ زوجات لأبنائهن مستقبلاً، بقصد تنشئة الزوجين معاً منذ الطفولة. وقد قارن هذا العالم بين هذه الزيجات والزيجات التي تمت بين رجال ونساء لم يلتق أفرادها قبل يوم الزفاف. وباستخدام معدلات الطلاق والخصوبة كمقاييس للسعادة الزوجية والنشاط الجنسي على التوالي، دعمت النتائج بشدة مقولة أن تنشئة الزوجين معاً منذ طفولتهما تُعرّض للخطر حياتهما الزوجية مستقبلاً. وإذا افترضنا صحة هذه الدراسة فبإمكاننا التأكيد أن التآلف المبكر بين الأطفال من الجنسين هو العامل الأكثر قدرة على صياغة علاقات سليمة بين الصبيان والبنات في مرحلة عمرية مبكرة. وهذا يخالف ما هو عليه الحال في البلدان العربية، حيث يتم الفصل التعسفي بين الجنسين في المراحل التعليمية ضمن واقع اجتماعي تحكمه التقاليد والقيم الدينية الموروثة، مما يؤدي في النهاية إلى إقصاء النساء عن مراكز القرار في المؤسسات العلمية وفي مراكز السلطة السياسية، وبالتالي يسير المجتمع بقدم واحدة سيراً بطيئاً أعرج.

كاتب من سوريا مقيم في أزمير/تركيا

أسامة دياب



حق وجود الجسد

سامي البدري

التخيّل فعل إنضاج وتكميل للصور المنشأة من التهويم الافتراضي، ليس بصيغة المرجعية الفلوبيرية (مدام بوفاري، هي أنا، أي صيغة الارتداد التوفيقي، بالبحث عن مرجعية)، بل بصيغة التطلع التكميلي لبناء الصورة النهائية المتكاملة للشيء الذي افترضناه أو افترضنا وجوده بدءاً. وهذا يعني أننا نبدأ التخيل في العقل من أجل النفاذ إلى كنه الأشياء لغرض تكوين افتراضات بناء الصورة الأولى التي تقودنا إلى يقين التكوين النهائي للشيء (أي شيء، بما فيها صور الأفكار) بالتخيل وعن طريقه.

لقد تساءل هوسرل في بدء تأسيسه للظاهراتية: إلى أي مدى يؤثر العقل في ما ندرك؟ وطبعاً هذا التساؤل يكاد يناقض أو يفضح حقيقة انحياز العقل (كأداة ومستودع للتخيّل) في افتراضه (إذا تعلمنا كيف نقرأ رسالة دون تحيّز أو تعصب)، فنحن إذن نحضّر أنفسنا للبدء بقراءة الكون، دون تحيّز أو تعصب، وهذا هو مدخل الفلسفة وواقع الحال يقول إن العقل متحيز في بناء صوره التخيلية/المتخيلة، بسبب عدم تمكنه من التخلص من أثر عقدة ذنب التصورات الدوغمائية المنسوبة إلى نصف الإنسان الجسدي (جسده المضاد للروح أو العقل) والتي لا يملك ولن يملك منها فكاكاً يوماً بالقطع، لأنها جزء من تكوينه الطبيعي، وبالتالي هي جزء من تكوينه التكاملي، وبالتالي يجب أن تؤخذ بحساب البنية التكاملية للعقل أولاً، ولكيان الإنسان الظاهر وبحساب ما ينتجه من بنى متخيلة لافتراضات الأشياء وعلاقاتها وتعالقاتها التي تنتجها فرضياته الأولية أو المبدئية.

واستناداً إلى علم الظواهر، فإن مقولة "لا تقل لي ما هو، بل قل لي ما ترى"، فإن العقل في تكوينه لمدركاته، وبالتالي لوعيه، يعمل على تجميع صوره المتخيلة لطريقة تفسير العالم ونظام الأشياء المحيطة به، والتي تعمل على تعطيل وعيه أو حشره في زاوية التعطل عن الإدراك، وهذه الحالة هي التي تمنعه من نقل ما يرى بخياله (الذهني) من صور الخروج من مأزقه، أو بالأصح هو ما يمنع العقل من إتمامها لكي يصل إلى حالة الخروج المنشودة.

وهذا لا يعني أن وعي العقل يمر بحالات من التعطل أو العجز، بل هذا يعني أن الجزء المكمل لنشاط العقل، نشاط الجسد، بحواسه و"تلقفات مدركاته الحسية" ينشط بطريقة أعلى مطالباً بحصته من "الصفاء" و"الوعي" الحسيين من أجل إكمال دورة نشاطه وإداء دوره في عملية تحريك وإكمال دورة الإنسان ككينونة مكتملة بذاتها.

إن عملية فصل ذات الإنسان وإخراجه كفرد من وحدته الكينونية (بشطره إلى جزأين غير متكافئين: روح وجسد)، ومنح الأهمية والخصوصية والاحترام للروح على حساب الجسد وتحويله إلى كائن متراخٍ وغير قادر على جمع ذاته والسيطرة عليها، ضمن وحدة ذاتية موحدة ومنسجمة وترهيبه بالعقاب من انغماسه في تلبية حاجاته الحسية وشهواته الجسدية، لأنها تُصوّر على أنها طارئة/نجسة أو مقحمة على جسده، بسبب عملية نبذ الجسد، من قبل رؤية الثنائية التي جاءت بها الفلسفة الإغريقية ووجدت، الديانات، (والمسيحية البولصية على وجه الخصوص)، فيها ضالتها، كوسيلة ترهيب وتعنيف وتطهير، وبالتالي وسيلة سيطرة على رعاياها.

ولكن من أي وعي ومدركات قامت فكرة الفصل بين الجسد وذات الإنسان (بمركزها العقلي)؟ وأي ضوابط رؤيوية تلك التي ربطت الجسد بالرذيلة، وكأن الجسد مفصول عن العقل، أو كأنه يتلقى أوامره فعلاً من غرائزه، كما يتصور رجال الإكليروس، من دون تلقي أوامر من الدماغ، تستند لعمليات تخيلية

فؤاد حمدي

لشكل اللذة ومساراتها عبر أجهزة ثابتة في الجسد، وترتبط بسلسلة ارتباطات عصبية تنقل لها الأوامر والمتخيلات من العقل (برمزه العضوي، الدماغ)؟

إن الجسد، بجزئه الحسي، ليس جزءاً مقحماً أو طارئاً على ذات الإنسان، بل هو شكل تمظهره الذي يعرف به، كذات وكينونة وجود، من خلاله وعبر تجسده المظهري، والذي يغيب الإنسان، كذات، بغيابه أو اختفائه أو موته. كما أنه، بهيئة تسييره من قبل العقل، يمثل هوية الإنسان التي تُعرف به كذات قائمة، وتقع عليه مسؤولية تجسيد وجود الكائن، بل وحتى تلقّي العقوبة عنه، في حال إذا ما فكر العقل أو النفس (الذات الداخلية) بارتكاب خطأ أو ذنب يستحق العقاب عليه من قبل قانون المجموع الاجتماعي الذي يعيش داخل منظومته التجمعية الاجتماعية.

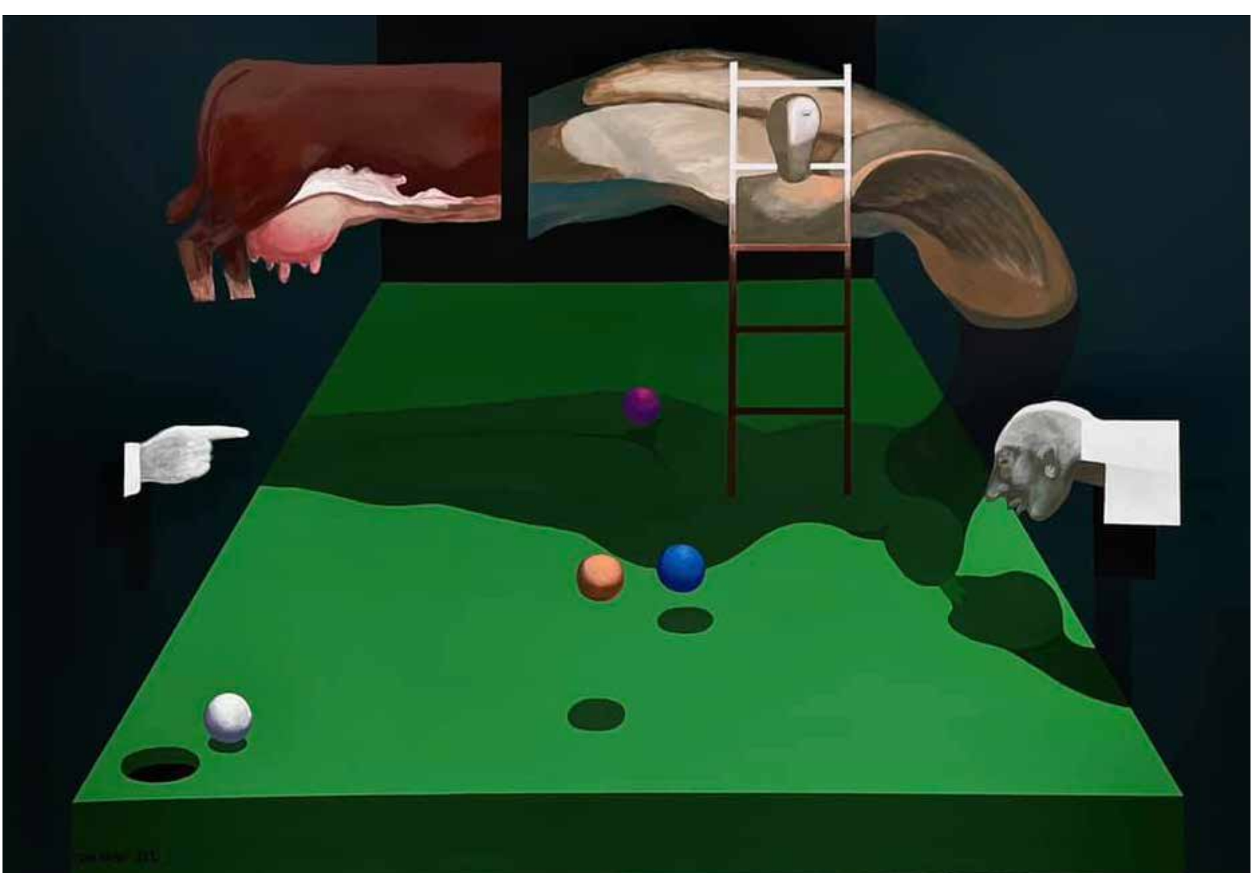
***

لا أحد يشك أن الإنسان كائن معذب ومرمي به في عالم من الفوضى غير الخلاقة، ولأنه توفر على العقل والوعي بمصيره القاتم، أخذ على عاتقه مسؤولية خلع نوع من النظام على الفوضى التي قذف فيها، بلا سبب ظاهر أو قادر على إقناعه. وإحساس الإنسان هذا وتقديره، كمصير، قديم ويعود إلى مراحل الفلسفة الأولى (كوعي تام ومنظم)، وكان الاغريق أول من أدرك هذا فاقترحوا عالم الأفكار كبديل للعالم المشوش وغير المنظم، أو الذي تعوزه بداهة الصفاء، ليكون صالحاً لإقامة حياة مقبولة ومقنعة. أما الوجودي هيدجر المحب للشعر، فقد رأى أن الشعر والروح هما البديل لهذا العالم المضطرب. وبالتأكيد فإن كلا الاقتراحين لم يكونا مناسبين لتأسيس حياة رضية ومقبولة، لأن الإنسان ينطوي على نزعة التطور بالفطرة، وأيضاً على شهوة التغيير، التي يخلّف عدم إشباعها حالة من التوتر والسأم والتعبير عن الاحتجاج.

وعلينا أن نتذكر هنا الأمر الأكثر أهمية، وهو العامل الأكثر تحريضاً ودفعاً باتجاه السأم، وهو أن الحياة عدائية وتعمل على كبت الإنسان ومعاداته، وهذا ما جعله يشعر باليأس، دون وعي كامل، بالنسبة إلى الإنسان غير الفيلسوف، وبوعي وتصميم كاملين باتجاه أسئلة الوجود (الفلسفة الوجودية)، لانطوائها على أسلوب التعبير عن الضيق والاحتجاج... وربما رمي عدائية الحياة بحجر الغضب أيضا.

نحن، كبشر عاديين وفلاسفة، وبعد هذا الكم من قرون الجهد الفلسفي، صرنا نعرف أن الحياة لن تكون خطوطاً مستقيمة وأسطحاً نظيفة، كما تمنى سارتر، وهذا ليس نوعاً من اليأس أو التسليم بسبب الضعف، إنما هو نوع من القراءة التصابرة لحقيقة المعاينة للحياة: ثمة ما يمنع الإنسان من العيش في دائرة حقوقه، ككيان له حقوقه المكتسبة بحكم الوجود، ووجوده هو هنا في هذه الحياة وعلى أرض عالم لا يبالي به، وهو عاجز عن ضبطه أو السيطرة على سر حركته غير المنضبطة، لأسباب عبثية؛ وعندما لجأ الإنسان إلى الفلسفة من أجل تفسيرها وضبطها وجد نفسه موزعاً بين عدة إشكالات، وخاصة فيما يخص التفسير والفهم، وهي التي وضعته في متاهة جديدة من التفسيرات قصيرة النفس والمتضاربة حتى مع أسس الإنسان، كذات وكيان قائم بذاته، لفرط حيرته وحاجته للوصول بنفسه إلى حالة من الاستقرار والصفاء، ولذا لجأ إلى تقسيم كل شيء حوله إلى وحدات، وكل حسب (طقسه النفسي "عقده" النفسية ومناخه الفكري "درجة نضوج وعيه")، والغريب أنه أوصل هذه التقسيمات إلى كينونته الذاتية التي شطرها إلى جزأين متضادين، روح وجسد، الأمر الذي أوقعه في حيرة أكبر، وفي حالة عجز عن الفهم جديدة ومضافة.

ليس من أحد ينكر أن ثمة ما هو غامض في تركيبة الإنسان، وهو ما دفعه للظن أن ثمة شيئا كبيرا وسريا يسكن جسده، وهو المسؤول عن توجيهه وصلاحه، وهو ما دعاه بالروح. وبتراكم سنوات البحث وتعدد الرؤى حول هذه الروح، لجأ الكثير من الفلاسفة ومنظرو الأديان، إلى شطر الذات الإنسانية إلى قسمين، قسم خير ومتسام، وهو الروح غير المرئية، والقسم الثاني هو الدنس والشهواني والذي تسيطر عليه لوثة النزوع إلى الملذات الحسية، وهو الجسد. والغريب أن الكثير من الفلاسفة ومعظم الأديان قد اتفقت على رؤية أن الإنسان عندما يموت فإنما هو يخسر روحه، وهذه الروح تتحرر من دناءة الجسد، في لحظة الموت، لتصعد إلى السماء أو الملكوت الأعلى.. لتتطهر من رجس الجسد. ولكن جميع الحيوانات والحشرات، بل وحتى الجراثيم المجهرية، تتعرض لصيغة الموت ذاتها، (وتفقد الشيء ذاته في حالة الموت، وهو الروح كما تسميها الأدبيات الدينية، وفعل الوظائف الحيوية التي تحرك الجسد أو تمنحه صفة الحياة، كما سأدعوه أنا، وربما دعاه غيري كذلك من الفلاسفة والعلماء من قبل) سواء بتدخل سبب خارجي في فعل الموت أو إحداثه، أو الموت بسبب المرض أو



فؤاد حمدي

الشيخوخة، فلِمَ تندثر أرواح الحيوانات والحشرات ولا تصعد إلى الملكوت الأعلى، أو ملكوت خاص بها على الأقل؟ وهذه التساؤلات ليس غرضها التشكيك (لأن الفلسفة قد تجاوزت هذا الأسلوب المباشر منذ عقود) وإنما غرضها العرض والمحاججة العقلية فقط.

من جانب آخر فإن لحظة الموت، ولأشخاص عديدين، قد خالطها بعض الظواهر الغريبة، التي تدلل أن ثمة جانبا روحانيا يخالط لحظة موت بعض الأشخاص، وأغلبها يبدو بشكل اتصال بعض الأفراد بعالم أطياف أو أرواح خارجية، كنوع من التهيئة لموتهم، وقد تسبق هذه التهيئة عند البعض، يوم أو لحظة موته بأيام وأسابيع، ولكن بشكل مدغم ولا يثير الانتباه؛ وكما يورد الفيلسوف الوجودي ألفريد نورث وايتهيد، في كتابه الرمزية: ما أن سجّي ولين بيت، رئيس الوزراء، على فراش الموت، حتى شمع وهو يدمدم "أيّ أطياف نحن، وأيّ أطياف نتبع"، وجدير بالذكر أن أمثال هذه الحوادث قد رصدت هي وأمثالها، ولكن بالمقابل، فإن أغلب الناس يموتون كالأبقار، كما يقول أرنست همنغواي، فهل يمكننا أن نقبل تلك الحوادث كدليل على أن ما يفقده الجسد في لحظة الموت هو الروح؟ ولكن لم لا تكشف الروح عن نفسها إلا في تلك اللحظات التي لا قيمة لها؟ أين كانت وأصحابها يعانون سنوات ضياعهم ويعيشون وحدتهم وشعور عجزهم التام، في كون خالٍ ومعتم وتعوز أيامه مظاهر الحياة الحقيقية، بل وأيّ مظهر من مظاهر ربتة الروح على كتفه؟

لقد حملت فكرة شطر الذات إلى جزأين أكبر معضلة للإنسان، ألا وهي تذويب حق وجود الذات المستقل، وقد جاء هذا نتيجة لبحث الأديان عن عامل (كبير) يدعم مصداقية فرضيتها في الارتباط المباشر بالذات الإلهية كلية القدرة والهيمنة، ولم يتحقق لها هذا بغير مسخ الإنسان وتقزيم قدراته ونزع إيمانه بذاته ومصادرته، وبالتالي تهميش (جزئه المادي) جسده، لصالح إعلاء قيمة روحه (الجزء غير المرئي، أو الذي لا يدلل على وجوده غير فعل الجسد وحيويته) المؤهلة، لسبب لا يراه الإنسان، للارتباط بالإله.

والنظرة المتفحصة لهذا تظهر لنا أن مُنظرّي الأديان يتناسون أو لا يأبهون لجانب أن الإنسان مُلقى به في وجود أعمى، غليظ، لا يحبه ولا يأبه لآلامه، ويأتي البعض

ليصادر (حق الوجود للذات)، بحسب ألدوس هكسلي، وليترك الإنسان وحيداً معوزاً في حياة بائسة، تمعن جميع أدواتها في قهره وتحطيمه، وكأنه دخيل ومقتحم مرفوض لهذا العالم وغير مرغوب فيه، وأيضاً يجب التخلص منه بأسرع وبأبشع طريقة، بل وبما يبدو بصورة الانتقام، تخلصاً من عبئه وسوئه. لم إذن جيء به، ولأي هدف، مادام هو من الوضاعة، التي لا يستحق معها مكافئة له على شقائه في الحياة أكثر من موت وضيع كموت الحمير والأبقار والجراثيم الناقلة والمسببة للأمراض الفتاكة؟

***

لنسلم أن الإنسان وجد ناقصاً في تكوينه، ولنسلم أن عليه أن يمضي حياته في البحث عن فرص كماله، وهذه الافتراضات تسلم بصحتها جميع المؤسسات، وأولها المؤسسة الكهنوتية (في حياة كل مجتمع)، ومن يحتج عليها ويرفض التسليم بها هم صفوة الفلاسفة، غير المستسلمين فقط، بمعنى هم الصفوة التي ترفض فرضية الثنائية الساذجة (وخاصة في جزئها الذي يشطر ذات الإنسان إلى جزأين)، والتي تؤمن بأن الإنسان هو ما وجدنا أنفسنا عليه ككل موحد، وإنه غير مكلف بعمل محدد أو مهمة يؤديها، وكل ما ينتج عنه هو ثمرة عقله واختياره في نزوعه للحرية والكمال. ولكن، وعبر تجربتنا الحياتية، نجد أن "نظام فوضى الحياة" مبني على سلسلة من "قوانين" التثبيط والإحباط، وبالتالي التفشيل المقصودة والغادرة، والتي نهايتها أو ذروتها الموت الرذيل، الذي يبدو للإنسان الناضج العقل والذي يمتلك تفكيراً سليماً، ليس سوى مدة لسان سخرية بمنتهى القسوة والوحشية غير المبررة، بوجهه وامتهاناً جهده في الحياة. الإنسان، وبعد تحرره من عبودية الخوف الفطري، تمرد على واقعه وقرر العمل، ومما لا شك فيه إنه أنجز وحقق لنفسه الكثير من احتياجاته بهذا العمل، إلا أن هذا الإنجاز، حرره من عبودية الخوف الفطري ليرمي به إلى عبودية الخوف من تراكم منجزه وما رافقه من قوانين مصادرة لحريته من جهة، والمصادرة لوحدة واستقلالية كينونته الذاتية، من جهة ثانية، بعد أن أحاله منجزه إلى عبد للخوف من قسوة منجزه عليه، بعد تحوله إلى ذات أو سلطة متسلطة ومستبدة وقاهرة، وسلمته لضياع جديد أكبر من ضياعه الفطري الذي هرب منه، حتى صار يصرخ مع ت. س. اليوت "أين الحياة التي ضيعناها في العيش؟"، وهذا ما أحال اندفاعه الأول إلى خيبة، وعمّق شعوره بالتعاسة وإنه قد خدع وغرر به بلا سبب، وإنه فقد أهم ما كان يطمح إلى امتلاكه: استقلالية وحرية ذاته التي تمثل شخصه المستقل وكيانه الذي تعبث الحياة بإيمانه به وتهدد بإسقاطه باستمرار بلا سبب مقبول؛ وهذا ما أسلمه لحالة من النفور اليائس، والتي لخصها صموئيل بكيت بمقولته الشهيرة "لا شيء يمكن عمله"، وسأزيد عليها مكملاً لمغزاها: في حياة تأبى إلا أن تكون سيئة.

فهل الحياة سيئة فعلاً؟ والإجابة الفلسفية على هذا السؤال، هي إجابة السؤال المضاد: وهل هي ليست سيئة؟ ومن يقول إنها ليست سيئة فعليه أن يثبت ذلك، أما من ناحيتي فسأثبت له أنها بمنتهى السوء لأنها أجبرت المليارات من البشر على العمل في مؤسسات الضرائب والتسجيل العقاري وتسجيل السيارات وإصدار الهويات الشخصية وعقود الزواج... إلخ، ليموت الجميع، في النهاية، ويتركون تلك التفاهات في سجلات أكثر تفاهة... وكل يشعر أنه لم يكن في الحياة لأداء مثل هذه الأعمال التافهة، بل كان يعيش لما هو أسمى وأكبر وأهم.... ما هو؟ أن أكون أنا ذاتي وسيدها الأوحد... وأن أتمتع بحريتي التي لا يحدها شيء أو عمل تافه.

وعند هذه النقطة بالذات، أرى أنه يتعين علينا أن نكون واضحين مع أنفسنا تمام الوضوح، ونقبل ما ذكرنا به الروائي ألدوس هكسلي "إن الذي رآه آدم صبيحة اليوم الأول، من خلقه، هو المعجزة، ثم تدريجياً الوجود العاري"؛ والوجود العاري هنا تعني أننا مطوّح بنا وحيدين، إلا من ذواتنا، وبلا سند، وعلينا الخروج بها، وعبرها إلى الجهة الثانية، التي نتوقع أن تكون أرض نجاتنا، نجاتنا ممّ؟ من عبثية الحياة وتفاهتها. أيتحقق هذا الخروج بالموت؟ كلا بالقطع، بل بالمزيد من الحياة: الحياة الثابتة.

وربما يضعنا هذا أمام المشكلة الأكثر تعقيداً بتناقضها وهي تأرجح الإنسان بين نقيضي إحساسه إنه حيوان ذو هدف، وشعوره أنه كائن محتقر وملقى به في حياة لا تأبه له وتدفعه إلى مصير تافه: الموت والتحول إلى جيفة يهرب من نتانتها الآخرون. لمَ كنت هنا إذن ومن دفع بي إلى هذا المصير غير اللائق؟

***

لقد تخبط الإنسان كثيراً وهو يبحث عن تفسير مقنع لوجوده، وقد أهدر في هذا البحث وقتاً طويلاً جداً، قبل أن يهتدي للبحث العقلي (الفلسفي)؛ إلا أن هذا البحث وجهده المضني، يكاد يكون لم يقدم شيئاً، بسبب تعسفه، في مراحل كثيرة من مسيرته، ضد الإنسان ذاته. بمعنى أن الفلاسفة ذاتهم تخبطوا في بحوثهم وطرق معالجتهم لمجموع الأسئلة التي واجهتهم، وأيضاً بمجموع الرؤى و"الحلول" التي اقترحوها، والتي تخبط بعضها بتقديم مقترحات زادت من المشاكل تفخيماً وتعقيداً، ولعل أولها وأكثرها أثراً هي عملية شطر ذات الإنسان إلى جزأين، كما أسلفنا.

إن ذات الإنسان تتكون من مجموع الوظائف الحيوية اللاإرادية، والتي تمثل وجوده الحيوي الرئيس، ومجموع الوظائف الإرادية التي تمثل أثر وجوده الحيوي وحياته في محيطه الإنساني والمادي، وهي مجموع وسائل إدامة حياته وبقائه حياً، كتناول الطعام وشرب الماء، والسعي لتوفير وسائل الراحة والاستجمام، وأيضاً الحاجة للملبس والسكن، وأخيراً حاجة الجنس، كمتعة وكوسيلة للتكاثر وحفظ النوع، ومجموع هذه الوظائف وأثرها، إرادية وغير إرادية - كفعل - في الحياة، تمثل كينونة الإنسان، الذات، وفعلها الإرادي المستقل، يمثل وجوده وأثره في الوجود، ولأجله وجد.

وقد زاد هذه المشكلة تعقيداً، تنحية الذات الجسدية (الجسد) بكل مظاهرها ووسائل تعبيرها عن نفسها (الحواس والشهوات "الغرائز") من خارطة وسائل البحث الفلسفي، وتركيز البحث على العقل (اعتبره بعض الفلاسفة هو الروح ذاتها)، باعتبار أن الجسد يمثل الجزء الحيواني أو المادي (ضد الروحي) من كينونة الإنسان، وعليه فيجب إهماله، فلسفياً، وتحقيره دينياً، دون الالتفات إلى قضية أنه يمثل الجزء الظاهر من ذات الإنسان والملموس من كيانه، أو ما يمثل كيانه الظاهر وكينونته التي تمثل وجوده الذي يزول بزوالها.

إن وسائل تعبير الجسد عن أفعاله الإرادية، كما دعوناها آنفاً (حس، شعور، نوازع، هواجس، حدس، غرائز، شهوات...) هي ما وجد الجسد بها وعبّر من خلالها عن نفسه، أما أن تأتي النظم الأخلاقية والإكليروسية لتعبر عن نفسها وعن (سلطاتها) عبره، فهذا لا يعني تحوله إلى مطية خانعة، والدليل بقاء نوازع الإنسان وشهواته قائمة، برغم جميع جهود الرفض والمنع والتقنين التي تعرضت لها، من قبل السلطات الاجتماعية والقانونية والقيمية والدينية، وقد قاومت محاولات القمع، بل وحتى التنظيم، وبعناد ليقول الجسد، بشهواته وملذاته، عبرها: أنا جزء من كيان هذا الفرد الذي يظهر عبري وأمثله، ومن المستحيل محوي أو حتى تقنين متطلباتي، ولعل القائم من حياة البشرية، وخاصة في ظل حضارة الاستهلاك الحالية، خير دليل على ما نقول، وإن من بين الفلاسفة ذاتهم أعدادا كبيرة ممن لم يكتفوا بإشباع احتياجات أجسادهم، بل تفننوا حتى في إشباع الشاذ منها أيضا.

ووفقاً لمبدأ اللذة، والذي تحول إلى رؤية ومنهج فلسفي، في مرحلة من مراحل الفلسفة، فإن تحريم اللذة، باحتقار الجسد ونبذه، قد أثبت أنه عمل جائر وغير منسجم مع طبيعة الإنسان ونظام تكوينه الفسيولوجي والسيكولوجي، لأن نظام قهر الجسد قد أثبت عبثيته حتى في حياة المتصوفة والرهبان، لأنه يورث الكثير من الأمراض العضوية والنفسية. وأرجو أن لا يفهم كلامي هذا على أنه دعوة للإباحية أو شيء من هذا القبيل، إنما هو فقط إشارة إلى حق الجسد في تلبية حاجات دوامه واستقراره وتوازنه، لينشأ ويستمر بصورته الطبيعية التي وجد عليها.

هذا من جهة التوضيح فقط، أما من جهة رؤيتنا لهدف البحث، فإن الجسد هو الكيان الحقيقي لقيام ذات الإنسان المنظورة (على الأقل إلى حين إثبات وجود الروح ككيان ثان يتخلل الجسد) وعليه فإن علينا إعادة الجسد إلى وضعه الطبيعي وإشراكه، كفاعل، إلى جانب العقل واللغة في أدوات البحث الفلسفي، أي عبر الأدوات التي ترتبط به، كالاستشعار الحسي والإدراك الحسي - النفسي وإعادة ربط مصير الإنسان، في نهايته القصوى، بالأرض بصفتها موضع قدميه (المادي والروحي) الأوحد، وأيضاً إنماء روح الفردية في الإنسان ضد شعور الخطيئة والخطأ المحبط، الذي بني على عقيدة تحقير الجسد ونبذه، كموضع للخطيئة وبيت للشيطان ونزعاته ونزواته وأحابيله. إذن للجسد وعيه الخاص، عبر شعوره أو تأثره بحواسه، انسجاماً مع رؤية سارتر (ليس هناك ذات سامية، إنما هناك شعور)، وعليه فإن الجسد يمارس دوره عبر (وعيه الخاص) أو عبر أدواته الخاصة التي تخضع لتوجيه العقل بطريقة من الطرق، أو عبر كيانيته وتفاعليته الحسية والشعورية، بطريقة غير مباشرة، على اعتبار، وفي حدود الحواس، إن شعوراً يتبع حالة تفاعل وإشباع حاسة من الحواس بالضرورة، في حالة تلبية متطلب حسي يطلبه الجسد في دورة حياته، أو دورة حياة الكائن الذي يمثله.

والغريب أن يهمل الإنسان، فيلسوفاً وغيره، حقيقة أن العقل (كجزء من عضو الدماغ) هو جزء وعضو في منظومة الجسد، وعليه فلمَ نترك الجسد الذي

بين أيدينا ونعرفه، لنهرب إلى مجهول الميتافيزيقيا، التي نهوم حولها دون دليل قاطع، أو حتى منظور استشعاريّ على موجوداتها ووجودها؟

وعليه، وضد رؤية، الفيلسوف ألفريد نورث وايتهيد، نقول الجسد ليس ذاتاً عارضة، تحت أي حساب، إنما هو، وبما يحتويه من عناصر، الذات الأصيلة التي يجب أن نتعامل عبرها مع العالم والوجود، ككينونة وهوية للإنسان، وكذلك يجب أن تكون وسيلة البحث الفلسفي للذات الإنسانية، متضمنة العقل وإدراكاته.

***

"ضع السيارة بعيداً، حين تفشل الحياة"، بيت الشعر هذا للشاعر أودن، ورغم أنه عبّر فيه عن حالة شعورية، في لحظة زمنية محددة في ظرفها السيكولوجي، إلا أنها تعبر عن حالة الفراغ التي يصلها الإنسان عندما يصل حالة يأس العجز عن الوصول إلى إجابات قاطعة، أو إدراكات مباشرة ومهيمنة تبلغ حد الإقناع على أسئلته وحيرته.. وهو يبحث لنفسه عن مخرج من ضيقه، فشله، شعوره بالعجز، شعوره باللاهدفية، شعوره بالتفاهة، وشعوره أنه مخدوع وملقى به في مكان لا يحتاجه ولا يهتم لأمره، وإلى حد أن يترك (السيارة... وقدميه بعيداً) ليصرخ معلناً، بل ضاجاً بفشله وفشل الحياة كلها، وأن لا طريق "لا من أمام ولا من خلف ولا من حول" كما قال هنري باربوس في روايته الجحيم.. فهل الحياة فاشلة أو تفشل فعلاً؟ نعم، إذا عُطل الإنسان وطاقاته بسبب سوء الفهم أو عدم الفهم، أو بسبب لؤم مصالح المؤسسات الطبقية، أو بسبب عجز الفلسفة عن الوصول بها إلى مكان مضيء، على أقل تقدير.

هل عشنا ونعيش مراحل فشل للحياة؟ لقد فشلت الفلسفة، وبعدها فشل العلم، رغم ضخامة منجزه عن الإجابة على أسئلة الإنسان الوجودية فسقطت الحياة... في الفشل.

فشلت الحياة ومازالت تفشل، إلى حد أن نضع (السيارة) وأقدامنا بعيداً وأن نقول أن ثمة خطأ في مكان ما... ويجب أن نحدده. وفشلت الفلسفة عن تحديده، وأيضاً فشل العلم بطريقته الخاصة، وربما (العلمية) إذ "برهن العلم للإنسان أنه مجرد صدفة حياتية يعيش في كوكب من الدرجة الرابعة، ويخبره التأريخ أن السقوط قادم لا محالة، وأن حضارتنا لن تنجو من المصير الكئيب الذي أصاب مئات الحضارات السابقة.. ويأتي الأدب ليقول له إن الاختلال العصبي هو مصير إنساننا الذي يعيش في هذا العصر، وإن الهزيمة لا مفر منها، بشكل أو بآخر، وأخيراً يأتي علم النفس ليسخر منه، ويؤكد له أن الثقافة سطحية، يكمن في داخلها إنسان بدائي، يتحين الفرصة للانقضاض والسيطرة" كما يقول كولن ولسن، في كتابه "الوجودية الجديدة" فهل هذا كل شيء؟ لماذا؟

المشكلة في الفلسفة وانقساماتها، بحسب وجهات رؤى وتوجهات أمزجة المتفلسفين (أقصد بالمتفلسفين من اتخذوا الفلسفة وسيلة لتحقيق غرض مصلحي، كالشهرة أو المصلحة المادية). ورغم أن هذا القول يبدو متسرعاً أو مجحفاً، لعدم دقته وإخلاصه لجهد الفلسفة المتراكم، إلا أنه لا يجانب الحقيقة أيضاً، لأن قسما من الفلسفات المعاصرة وضعها أصحابها طمعاً في التميز وحب الظهور، تحت شعار خالف تعرف، أو بدوافع أيديولوجية سلطوية دفعت إليها ومولتها السلطات السياسية والمخابراتية، لأغراض وأهداف سياسية صرفة.

ثمة الكثير الذي فرض على الفلسفة؛ كل من عجز عن إيجاد إجابة مباشرة على أسئلتها، لجأ إلى التجريد وتعقيد ما وجد منجزاً من قبله، بإغراقه بتفسيرات وقراءات لا تخدم بشيء سوى تفخيم اسم صاحبها، ليقال عنه إنه فيلسوف عميق.. عميق بماذا وهو عجز عن الإجابة على أسئلة الفلسفة بلغة مفهومة ويسهل تلقيها وتداولها؟ من قال إن الفلسفة شبكة من الأنفاق المعتمة التي تدور حول نفسها، لتصل في النهاية إلى جدار خرساني أصم؟

قسمت الفلسفة ذات الإنسان إلى جسد وروح، ونسجت حول كل منهما شبكة من الافتراضات والمفاهيم المعقدة والمتداخلة، هل ساعد هذا في فهم الإنسان لنفسه؟ مازال الإنسان يضج صارخاً شاكياً، يوماً بعد يوم، وجيلاً بعد جيل، وحقبة بعد حقبة، من عدم فهمه لنفسه ولا لعلاقته مع العلم والحياة من حوله: لا أملك سوى جسدي المهدد هذا، الذي لا يمكنه الصمود أمام عضة كلبة أو طعنة مدية أو إصابة طلق ناري بحجم أظفر إصبعي.. المرض يهدد بافتراسي في أي لحظة... وفي نهاية نفق الحياة موتي محقق ولا راد له، وفي أغلب الأحيان يأتي عقب مرض ممض يستهلكني بطريقة منفرة.. إن كان لي روح وهي أفضل من جسدي، وهي المؤهلة للارتقاء والتعامل مع الذات الكريمة التي خلقت أو تدير الكون، فلمَ لا تساهم في إنقاذي من عبء ولوثة المرض، أو على الأقل، لمَ لا تفر هاربة لتنقذني (من أنا من دونها؟) من الألم، أو تنقذ نفسها... (من هي من دوني، إن كنت أنا من دونها محض جسد، يتحول بعد إزهاقها مني - كجسد - إلى مجرد جيفة متعفنة)؟

حواس الجسد وغرائزه وشهواته هي أدواته الأصيلة التي وجدت معه، وليست عادات أو وسائل مكتسبة، وعليه فإنها جزء منه ويجب أن تشارك ذات الإنسان في تفسير العالم والحياة، عبرها ومن خلالها..، بمعنى أن تقف مع العقل وتشاركه بتلقفاتها للمدركات، وأيضاً في تحليلها، وفق ردود أفعال تلقيها.

الإنسان كذات (كينونة تتمثل في الجسد) ليس وعياً سلبياً، وإن لم يكن وعياً إيجابياً، كما افترضت الأديان والفلسفات، (إلى حد ما قبل سبينوزا والفلسفة الوجودية، فيما بعد)، فهو وعي طبيعي خام، لا بد من أن يؤدي دوره في بناء فكرة التصنيف لصورة الوعي العام، وبالتالي دوره في بناء التصور النهائي لوجود الإنسان ودوره في الوجود، وبطريقة تكاملية، وليس تكميلية، وهذا ما سنحاول محايثته أو بحثه في ورقة أخرى.

كاتب من العراق



التعايش والاعتراف بالآخر

فلسفة يورغن هابرماس

حسام الدين فياض

أن نتواصل يعني نقتسم ما يجمعنا وأن نتجاوز عن الاختلافات التي تفرقنا، على اعتبار أن القرن الحادي والعشرين هو قرن التعايش السلمي بمعنى تأمين الشروط المطلوبة للعيش المشترك بين وجهات نظر مختلفة ومتضاربة. في عالم صغير للغاية يعلم فيه الأفراد كل شيء. فالاعتراف بالتنوع الثقافي بصفته مكوناً أساسياً للحقوق الإنسانية هو ظاهرة جديدة ([1])، إلا أن مساره ليس كذلك بدليل جملة التوترات والصراعات التي تعيشها بعض المجتمعات وما نتج عنها من نفي واستبعاد للآخر المختلف. في هذا المقال سنحاول تسليط الضوء على تجربة يورغن هابرماس التواصلية تحقيقاً لمفهوم التعايش والاعتراف بالآخر المختلف.

سعى الفيلسوف وعالم الاجتماع الألماني المعاصر يورغن هابرماس (1929 – ...) من خلال نظريته عن الفعل التواصلي إلى تحديد ملامح التعايش السلمي والاعتراف بالآخر بالاستناد إلى العقلانية التواصلية، التي تحكمها أخلاقيات المناقشة والحوار، التي ستفضي بطبيعة الحال – حسب التنظير الهابرماسي – إلى وضع الأسس العملية لممارسة الديمقراطية التواصلية، التي تعتبر المنطلق الأساسي لتجسيد مفهوم العيش المشترك مع الآخر والاعتراف به.

يستمد الفعل التواصلي عند هابرماس بواعثه من مفهوم العقلانية التواصلية، التي تمارسها "ذات قادرة على الكلام والفعل بهدف التوجّه نحو التفاهم بين الذوات" ([2])، مما يؤدي إلى عدم اللجوء إلى العنف أو إلى إلغاء الآخر والسيطرة عليه، وذلك بفضل قدرة "الفعل التواصلي الذي يحدد العلاقات داخل مجالات عمومية قائمة على المناقشة والحوار متخذةً من المبادئ الأخلاقية أساساً لها، أطلق عليها هابرماس أخلاقيات المناقشة" ([3])، التي تحكم العملية التواصلية حسب معايير متفق عليها ([4]).

ولكن تلك الأخلاقيات ليست مذهباً ولا نسقاً من القيم والمعايير الجامدة أو الثابتة ([5])، والدليل على ذلك، في أنه إذا تشكك أحد المشاركين في العملية التواصلية في الدقة المعيارية لتعبير ما، أو إذا تعرض أحد ادعاءات الصلاحية للشك، فإن ادعاءات الصلاحية نفسها تصبح موضع سؤال، وفي هذه الحالة لا بد للمشاركين في التواصل إعادة فحص تلك الادعاءات من جديد ومراجعتها مراجعة نقدية لتصحيح أخطائها.

وهكذا يعتمد هذا التفسير على البعد التواصلي اللغوي والتفاهم العقلاني الهادف، الذي يؤدي بالأطراف المشاركة بالعملية التواصلية إلى محاولة تحقيق نوع من الاتفاق والإجماع المتبادل حول القضايا المطروحة للحوار، "وفقاً لشروط وقواعد أخلاقية تنفي قهر الذوات أو السيطرة عليها أو خداعها مما يتيح لهم الفرص بالتساوي للمشاركة في الحوار والنقاش وصنع القرار" ([6])، "كما أن الإجماع لن يتم الوصول إليه إلا عن طريق قوة الأطروحة الأفضل" ([7]). مما يؤسس إلى مفهوم التعايش السلمي والاعتراف بالآخر.

يعتبر مفهوم التعايش نتيجة رمزية لتوجهات معيارية تسعى لتحقيق التأليف والتقارب بين وجهات النظر والآراء والقيم المتنوعة والأبعاد المتناقضة في المجتمع المعاصر. ويقوم مفهوم التعايش في جوهره على احترام تنوع الهويات الثقافية والأُطر المشتركة بين أفراد المجتمع لصالح الهوية الثقافية الوطنية الجامعة. إلا أنه عندما يغيب التواصل المبني على حق الآخر بالعيش المشترك سيؤدي إلى غياب التفاهم، فتظهر الاختلافات والتوترات

Francine Kaspar



مقال

والصراعات للعيان مما يُنبئ بانهيار بنية الواقع الاجتماعي ([8]).

في هذا السياق وجب علينا قبل أن نخوض في مناقشة رؤية هابرماس للتعايش السلمي توضيح مفهوم التعايش الذي يُعرف بأنه "القبول بوجود الآخر والعيش معاً جنباً إلى جنب من دون سعي إلى لإلغائه أو الإضرار به سواء أكان ذلك الآخر فرداً أم حزباً سياسياً أم طائفة دينية أم دولة مجاورة أم غير ذلك" ([9]). وفي هذا السياق يرى أنيله أفضالي ولورا كوليتون أن مفهوم التعايش يعني مجتمعات متكاملة يعيش فيها الناس من مختلف الأعراق والأجناس والأديان منسجمين مع بعضهم بعضاً، ولا يتطلب ذلك أي شيء للتعايش سوى أن يعيش أعضاء تلك الجماعات معاً من دون أن يقتل الآخر ([10]). ومن الناحية "العملية" هو إقامة علاقة بين اثنين أو أكثر من الجماعات المختلفة الهوية التي تعيش بتقارب يشمل أكثر مجرد العيش بجانب بعضهم البعض، كما يشمل درجة معينة من الاتصال والتعاون يمكن أن يمهد التعايش لتحقيق المصالحة على أساس السلام والحقيقة والعدالة والتسامح ([11]). لكن السؤال المركزي الذي يفرض نفسه علينا في هذا المقال كيف السبيل إلى التعايش السلمي والاعتراف بالآخر من خلال الفعل التواصلي حسب يورغن هابرماس؟

يذهب هابرماس إلى أن المهام الأولية للفعل التواصلي تنحصر في تنمية البعد الموضوعي الإنساني للعقل، لذلك يطلق على مفهوم العقل عنده "بالعقل التواصلي (Communicational Reason)، هذا العقل بطبيعة الحال لديه فاعلية أو قدرة تجاوز العقل المتمركز حول الذات، والعقل الشمولي المنغلق الذي يدعي أنه يتضمن كل شيء، والعقل الأداتي الوضعي الذي يفتت ويجزئ الواقع الاجتماعي إلى موضوع حتى العقل نفسه. كما أن الفعل التواصلي الذي صاغه هابرماس هو محاولة لبلورة إجماع يعبّر عن المساواة داخل المجال العام (الفضاء العمومي)، حيث ينتزع فيه الفرد جانباً من ذاتيته ويدمجها في مجهود جماعي قائم على التواصل والتفاهم ليتجاوز العلاقات الاجتماعية القائمة على الإكراه والهيمنة وإرساء بدلاً منها علاقات الحوار والنقاش. بذلك تُعطى الأولوية للفعل التواصلي في أزمات الحداثة ومن بينها كيفية تحقيق التعايش السلمي والاعتراف بالآخر([12]).

يترتب على إعطاء هابرماس فعل التواصل الأولوية والأهمية على الفعل الأداتي عدة أمور أهمها أن العقلانية المنبثقة عن الفعل التواصلي، تستلزم نسقاً اجتماعياً ديمقراطياً، يشمل الجميع، ولا يستبعد أحد، وليس هدفه السيطرة والهيمنة، كما في العقلنة الهادفة، وإنما التفاهم بين الذوات. بالإضافة إلى محاولة الكشف عن نظام أخلاقي يتسم بالكلية. وكلية المعايير الأخلاقية عند هابرماس يتم التوصل إليها عبر نقاش حر عقلاني، تُبحث فيه نتائج كل معيار منها، وما إذا كان يلقى القبول والرضا عن طريق الإقناع العقلي والإجماع عليه، أما عن محتوى المعايير فيعتمد على ظروف المجتمع الخاصة. وأخيراً أن النظرية عند هابرماس تعد نتاجاً للفعل الإنساني، وتخدم ذلك الفعل وتهدف لتحقيق أكبر قدر من الحرية للإنسان ([13]).

بذلك لا يريد هابرماس للنشاط التواصلي أن يتخبط، ولا أن يصبح تواصلاً مشوهاً. لذا لابد من أن تحكمه شروط بالغة

Francine Kaspar

Francine Kaspar

الأهمية، وهي كالآتي ([14]): أولاً إن النشاط التواصلي لن يتم إلا من خلال علاقة تفاعل بين فردين أو أكثر داخل سياق العالم المعيش. ثانياً أن تتم عملية التواصل من خلال اللغة التي يتم بواسطتها علاقة بين المشاركين في التفاعل وبين العالم الخارجي، وبينهم وبين الذوات الأخرى، باعتبارها - اللغة - الوسيط الأساسي في النشاط التواصلي، وهذا يتطلب بطبيعة الحال تحديد مصطلحات القضية المراد مناقشتها قبل بداية الحوار، بقصد توجيه الحوار نحو أهدافه المرسومة، بغية عدم حصول سوء فهم بين المتحاورين حسب الموضوع المطروح سواءً كان اقتصادياً، سياسياً، اجتماعياً ([15]). ثالثاً أن تهدف التجربة التواصلية إلى الوصول إلى اتفاق بين الذوات المشاركة في التفاعل ويفترض هذا الاتفاق وجود معرفة مشتركة بينهم، أو على الأقل وجود نوع من التقارب في وجهات النظر، وأن يتم الاعتراف المتبادل على مزاعم الصدق من أجل الوصول إلى إجماع "فلا بد من أن يكون في نهاية الحوار نتائج توصّل إليها المتحاورون وبالتالي يجب على كل الأطراف أن تكون راضية على النتائج المتحصل عليها والالتزام بها وإذا غاب هذا الالتزام كان الحوار باطلاً" ([16]). رابعاً إذ تشكك أحد المشاركين في التواصل في الدقة المعيارية لتعبير ما، أو إذا تعرض أحد مزاعم الصدق للشك، أو لم يستطع المشاركون في التواصل لتبريره أو الدفاع عنه بالحجج العقلية، فإن مزاعم الصدق نفسها تصبح موضع تساؤل، وفي هذه الحالة لابد للمشاركين من التواصل من أجل إعادة فحص تلك المزاعم من جديد لتصحيح أخطائها، ومعنى هذا أن العملية التواصلية تخضع لما "يسمى بديمقراطية الحوار". خامساً يفترض المشاركون في

التواصل أن الحوار له قواعده الأخلاقية التي من أهمها توافر ظروف تضمن الإجماع الذي لم يتم الوصول إليه إلا عن طريق قوة الأطروحة الأفضل. سادساً أن يتحرر الحوار من كل أشكال الضغط والقهر التي يمكن أن تمارس عليه من الخارج لضمان موقف مثالي للحديث. سابعاً أن يتاح لكل مشارك في الحوار فرصة مساوية لسائر المشاركين، وأن يتمتع كل منهم بحق التأكيد أو الدفاع أو التساؤل حول ما يراه من قبول أو رفض لمزاعم الصدق وفق المعايير المعترف بها. ثامناً أن يعبّر كل مشارك في التواصل عن مزاعم الصدق والقدرة على تبريرها للمشاركة في عملية التفاهم المتبادل. وهذا يعني أن مفهوم الفعل التواصلي يحيل إلى الفعل المشترك لذاتين على الأقل قادرتين على الكلام والفعل وإقامة علاقات شخصية مشتركة سواءً كانت علاقات لغوية أو غير لغوية، حيث إن الفاعلين في هذا المجال يسعون إلى تفهم موقف الفعل، وفهم خططهما للفعل، لكي ينسقا أفعالهما بالتراضي أو الاتفاق بينهما. والمفهوم الأساسي عن التفسير يشير في المقام الأول إلى تعريفات أو تحديدات للموقف، بحيث يمكن التوصل فيه إلى إجماع ([17]).

يعتمد هابرماس على البعد اللغوي في انجاز عملية التواصل باعتبارها تشكل الأداة أو الوسيلة للتواصل، كما هي فحواه ومادته، ومعياره القبلي، بما تحويه من إمكانية نقد وصنع المعايير ([18])، لأن اللغة تلعب دور الوسيط الذي يحقق التفاهم كما أشرنا سابقاً، حيث يؤكد على "أننا إذا أردنا أن نفهم الفعل التواصلي علينا أن نفترض اللغة بوصفها الوسيط الذي يمكن أن يتحقق فيه نوع من التفاهم " ([19])، ويبرر هابرماس رأيه هذا بأن قدرتنا على التواصل ذات بنية وقواعد أساسية لا توجد إلا في اللغة التي تتعلمها وتتحدث بها كل الذوات. فالتجربة التواصلية ليست هي القدرة على إنتاج جمل لها قواعد، وليست مجرد "نسق من الرموز له تركيبه النحوي ومعجمه وصوتياته، أو له خصائصه الدلالية وتمظهراته اللغوية المختلفة فقط، بل يهتم باللغة من منظور خصائصها التداولية كذلك. فاللغة عنده تشكل نسقاً من القواعد تساعد على توليد تعبيرات لدرجة أن كل تعبير مصاغ بشكل صحيح يعتبر عنصراً من عناصر اللغة. ومن ثم فإن الذوات القادرة على استعمال هذه التعبيرات تشارك في عمليات التواصل لأنها تستطيع التعبير وفهم الجمل والجواب عليها " ([20]).

كما سعى هابرماس في هذا الإطار إلى عدم التركيز على جانب واحد وهو المتكلم، بل سعى إلى إيجاد نظرية تهتم بالمتكلم والسامع تهدف إلى الوصول إلى اتفاق. وهكذا نجد أن نجاح الفعل التواصلي (الإيعازي) عند هابرماس لا يقوم فقط على ما يقوله المتكلم أو فهم كلام المتكلم، لذا أضاف عليه عاملاً مهماً جداً يتمثل في قبول الادعاء المقدم من قبل المتكلم. وهنا يتحدث هابرماس عن قبول ادعاءات الصلاحية أو "مزاعم الصدق" (Validity Claims) التي يرفعها المتكلم بدايةً، ويرد عليها المستمع بنعم أو لا. "ففي الفعل التواصلي تتوقف حصيلة التفاعل نفسه على إمكانية توصِّل المشاركين فيه إلى اتفاق فيما بينهم على تقييم مشترك لعلاقاتهم، وحسب هذا النموذج من الفعل فإن النجاح الوحيد الممكن لتفاعل ما يتمثل في توصُّل المشاركين إلى إجماع عام بنعم أو لا لمزاعم الصدق المرتكزة على أسس عقلية" ([21]).

تهدف "ادعاءات الصلاحية" أو "مزاعم الصدق" - حسب هابرماس - إلى الربط بين أفعال الكلام والعقلانية. فقبول أفعال الكلام يعني قبول ادعاءات الصلاحية أو مزاعم الصدق، التي من المفترض توافرها، لكي نصل إلى تواصل سليم ومعافى يفضي إلى اتفاق تفاهمي، وهي كالآتي ([22]):

المعقولية: التي يتم إنجازها بفعل جملة مركبة تركيباً صحيحاً تحترم قواعد اللغة المستعملة. وتظل مستوفية لشروطها ما دام التواصل مستمراً ويتم بطريقة عادية. ويعتقد هابرماس بأن المعقولية أحد الشروط الدائمة للتواصل، وهي لا تنحصر في قول يدعي صلاحية ما أو تتضمن إمكانية للتبرير.

الحقيقة: يتعلق هذا الافتراض بحقيقة مضمون القول التي تضمن وظيفياً وصف حالة واقعة موجودة وغير مستوحاة من الخيال، أو بالقدر الذي يتضمن فيه وقائعها ومن ذلك حقيقة الأقوال التقريرية. ولعل عبارة فيتجنشتاين الشهيرة "العالم مجموع الوقائع، لا الأشياء" تؤكد هذا المنحى الجديد.

الدقة: أن نعترف بدقة المعيار أي أن يكون استخدام الكلمات والعبارات متفقاً مع السياق المعياري المتعارفة عليه بواسطة فعل الكلام الحاصل. بمعنى آخر أن يحيط هذا الافتراض بمصداقية التلفظ باعتبارها وظيفة لإقامة علاقة مستقيمة ما بين الأشخاص، ويتكفل هذا الادعاء بموضوع تطابق الفعل اللغوي مع مقتضيات مخطط معياري سابق معترف به من طرف المجتمع، ويمتاز بشرعية معاييره.

الصدقية: يختص هذا الافتراض بما يقال، بالقدر الذي يسمح به للمتحدث عن التعبير عن نوايا محددة وبطريقة صادقة بعيدة عن التضليل والكذب والحذلقة الكلامية ومن دون سفسطة. وبالتالي يقتضي عدم الشك في إخلاص الذوات المهتمة بموضوع المناقشة والهدف يجب أن يكون صادقا ونبيلا وليس التمويه وحرف المناقشة عن مسارها الحقيقي.

تعمل هذه الشروط مجتمعةً على تحديد غايات التفاهم وبلوغه، وهي تعكس علاقتنا بالعالم الخارجي الطبيعي، وبالعالم الداخلي النفسي، بالعالم المعيشي أو عوالم الحياة الاجتماعية. وتحمل كل من هذه العوالم على حدة خطاباً خاصاً بها يجعل على عاتقها إنجاز البحث في العقلانية الخاصة بكل عالم. فالعالم الداخلي الذاتي يتطلب خطاباً جمالياً يدرس المعايير التعبيرية والبلاغة والذوقية والفنية، أما العالم الطبيعي فيتطلب دراسة تجريبية، تضطلع بتفسير ظواهره وتحليل أسبابها، في حين يتميز الخطاب القانوني بدراسة التفاعل الاجتماعي والسلوك في مجرى الحياة اليومية الاجتماعية وفق المعايير والأحكام الجاري العمل فيها([23]).

وهكذا يمكن القول إن هابرماس يضع شرط القبول أو الموافقة من قبل المستمع مساوياً للاعتراف بادعاءات الصلاحية المرفوعة من قبل المتكلم. فيحق للمستمع أن يتحدى ادعاءات الصلاحية تلك، لأن الوصول إلى التفاهم مشترك يترتب عليه أن يقوم كل من المتكلم والسامع بالموافقة على ادعاءات الصلاحية العمومية. فعندما يقوم المتكلم بنقل الكلام، فهو بذلك يطرح عدداً من ادعاءات الصلاحية، التي تؤكد على أنها عامة وهي الصدق والمصداقية والصلاحية المعيارية، "وسواء رفع المتكلم ادعاءات الصلاحية بشكل صريح أو ضمني، فإن المستمع حسب هابرماس لديه ثلاث خيارات، هي إما القبول أو الرفض إدعاءات الصلاحية، أو تركها دون قرار في الوقت الراهن" ([24]).

بعد أن انتهينا من عملية توضيح "الشروط الأخلاقية لحوار حقيقي" يوضح هابرماس أنه يمكن للأطراف المشاركة في العملية التواصلية قبول هذه الادعاءات ما دام التواصل يجري بدون تصادم متبادل بين الأطراف المعينة، إذ يصبح معيار صحتها قريناً بالافتراض المتبادل أو محط إقرار خفي بينهم ([25]) لأن غاية التجربة تواصلية الوصول إلى اتفاق بين الذوات المشاركة في التفاعل ويفترض هذا الاتفاق وجود معرفة مشتركة بينهم، أو على الأقل وجود نوع من التقارب في وجهات النظر، وأن يتم الاعتراف المتبادل على ادعاءات الصلاحية من أجل الوصول إلى إجماع ([26]). لكن هذا التوافق يصل إلى نهايته عندما يناهض أحد المشاركين صحة الافتراضات وينازعها ما تدعيه من صلاحية. وإذا رغب أطراف العملية التواصلية الاستمرار في الحوار والنقاش، فيجب على المعترض أن يقدم الدليل على صحة ما يقول وبطريقة تقبل التمحيص حتى يتم قبول اعتراضه ([27]).

أما إذا فشلت الأطراف المشاركة في العملية التواصلية في تبرير أو الدفاع عن صحة ادعاءاتهم بالحجج العقلية التي "تمارس مهمة فحص مقولات النزاع من أجل التوافق والصراع من أجل الإجماع" ([28])، فإن ادعاءات الصلاحية نفسها تصبح موضع تساؤل، وربما يختل التواصل أو يتوقف، وفي هذه الحالة لا بد للمشاركين من التواصل من أجل إعادة فحص تلك المزاعم من جديد ومراجعتها مراجعة نقدية لتصحيح أخطائها، ومعنى هذا أن العملية التواصلية تخضع لما يسمى بديمقراطية الحوار. فالإجماع عند هابرماس لا يتم الوصول إليه إلا عن طريق ([29]) "قوة الحجة الأفضل" ([30]). وهكذا يفترض الفعل التواصلي دائماً إمكانية الحجاج والمناقشة النقدية والحق في الرفض والموافقة، لأنه من دون هذه القاعدة لا يمكن للفعل التواصلي أن يقوم بتأسيس أصلاً. لذا فإن وجود تداولية عامة للغة بشكل نوعاً من المنطق الذي يضمن الشروط المعيارية وإمكانيات نجاح الفعل التواصلي ([31]).

تأسيساً على ما تقدم نجد أن هابرماس قد سعى إلى التقليل من أهمية العوامل والمتغيرات * التي ترمي إلى تقويض فرص التعايش السلمي والاعتراف بالآخر، بل سعى أيضاً إلى إلغاء دورها في عملية التواصلي الكفيلة بترسيخ أسس التعايش السلمي. لذا يفرض هابرماس على الشخص الذي سيدخل في عملية التواصل العقلانية سواء أكان متحدثاً أو مستمعاً التزام بوضعية الحالة المثالية للكلام، والذي يفترض وضعاً خالياً من تأثير متغيرات إلغاء الآخر واستبعاده. بذلك ينزع أفراد المجتمع عن أنفسهم كل القوى المبنية على العنف المادي التي يمكن أن يمارسوها، ليدخلوا في عملية الحوار التواصلي العقلاني الذي يفضي إلى اتفاق فيما بينهم لحل المشاكل والنزاعات التي تعترضهم بشكل سلمي مما يؤدي إلى ترسيخ أسس وقيم التعايش السلمي والاعتراف بالآخر.

ويرى هابرماس أن التعايش والاعتراف بالآخر لا يمكن له أن يتحقق إلا عن طريق التفاهم والحوار المستند على العقلانية



التواصلية. بمعنى آخر أن العلاقات الإنسانية لا تقوم إلا على التفاهم والحوار العقلاني التواصلي. ومن هذا المنطلق يرى هابرماس أن أهداف القوى التقليدية القائمة على الاقصاء لا تتفق تمام مع أهداف العقلانية التواصلية. لأن الشخص العقلاني بالنسبة لهابرماس "هو الشخص الذي يحاول الوصول إلى اتفاق أو تفاهم عن طريق الحوار" ([32]). أي المبتعد عن العنف المادي وممارسته اللاإنسانية. وهذا يعني أن اللغة والتواصل هما وسيلة أفراد المجتمع للوصول إلى اتفاق وإجماع مع الآخرين بهدف تجسيد التعايش، "لأن الاتفاق الناتج عن العنف أو التأثير لا يمكن أن يعد اتفاقاً، بل يجب أن يعتمد الاتفاق فقط على الاقتناع الجماعي" ([33]). وهكذا يصبح الحوار في سياقه الاجتماعي المستند إلى الفعل التواصلي وفق أخلاقيات المناقشة الهابرماسية "عبارة عن أداة لإخراج المجتمع من الانعزال ويعتبر كذلك عنصراً لتحقيق الاندماج الاجتماعي بين أعضائه دون عنف ولا تطرف ويكمن دور الحوار في المجتمع بفتح باب المشاركة بين أعضائه في تحليل الأزمات التي يجتازها" ([34]).

بناءً على ما تقدم نستنتج أن هابرماس يرفض كل مفهوم عرقي أو قومي للمواطنة في ظل الديمقراطية التواصلية، لأن القومية والعرقية تؤدي إلى التعصب والعنف وبالتالي نفي التعايش والاعتراف بالآخر، ففي نظر هابرماس أن المواطنة التواصلية هي القادرة على استيعاب التعددية الثقافية والاجتماعية، وما يربط العلاقات بين المواطنين داخل الوطنية الدستورية هو الحوار والنقاش الذي رهانه الفهم الصحيح للقوانين العالمية المشتركة، دون أن ننسى احترام الخصوصيات الثقافية والقومية... إلخ. إذ أن الالتزام بمبدأ الحوار حسب هابرماس سيؤدي حتماً إلى الالتزام بشروط التعايش الديمقراطي السلمي والاعتراف بالآخر الذي سيعبد الطريق نحو التحرر من التسلط والقهر والاستبعاد ونفي الآخر، عندما يتم اشتراك كل فئات المجتمع وبمختلف انتماءاته في تقرير المصير الذي يخص كل مواطن دون استثناء. فالمواطن في دولة الحق والديمقراطية التواصلية التي يقترحها هابرماس لم يعد ينظر إليه ككائن خاضع إلى السلطة الشرعية، فقد أصبح يعرف ذاتاً واعيةً تساهم في عملية التي يفكر عبرها المجتمع في ذاته ويقرر مصيره، لكن لا يمكن للحق أن يكتفي بإرضاء المتطلبات الوظيفية لمجتمع معقد، لا بد من أن يستجيب لشروط التعايش والاندماج الاجتماعي الذي يتم في النهاية عبر عمليات الفهم المتبادل المحققة من قِبل ذوات تفعل بواسطة التواصل، أي عبر ادعاءات الصلاحية. فالمواطنة عند هابرماس لم تخرج عن دلالة الإنسان الحر وعندما أضافت إليه مشاركة الأفراد في صنع القرار دون المساس بحقوق الآخرين وهذا يتم عن طريق الحوار وخلق المساواة بين الذوات وهذا ما يهدف إلى تأسيس العقلانية التواصلية التي تصبح بلا منازع المقدمة الأولية لتجسيد مفهوم التعايش السلمي والاعتراف بالآخر عبر سلسلة من المبادئ والإجراءات التي تبدأ بممارسة الفعل التواصلي وتنتهي بالديمقراطية التشاورية التي تعبّر عن أعلى مراحل التقبل الإنساني للآخر والتعايش معه حسب هابرماس.

كاتب وأكاديمي من سوريا مقيم في تركيا

الهوامش:

([1]) إيمان سوقال: التنوع الثقافي وجدليات التواصل وإعادة بناء الهوية، مجلة العلوم الاجتماعية، جامعة الأغواط، الجزائر، المجلد: 7، العدد: 31، جويلية 2018، ص (26).

([2]) أبو النور حمدي أبو النور حسن: يورجين هابرماس " الأخلاق والتواصل "، دار التنوير، بيروت، 2009، ص (143).

([3]) حسام الدين فياض: تطور الاتجاهات النقدية في علم الاجتماع المعاصر، دار كريتار، إسطنبول، ط1، 2020، ص (396).

([4]) عطيات أبو السعود: الحصاد الفلسفي للقرن العشرين وبحوث فلسفية أخرى، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط1، 2002، ص(100).

([5]) نورالدين علوش: المدرسة الألمانية النقدية- نماذج مختارة من الجيل الأول إلى الجيل الثالث، دار الفارابي، بيروت، ط1، 2013، ص (85).

([6]) هشام عمر النور: تجاوز الماركسية إلى النظرية النقدية، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2012، ص(41).

([7]) عطيات أبوالسعود: الحصاد الفلسفي للقرن العشرين وبحوث فلسفية أخرى، مرجع سبق ذكره، ص(104).

([8]) حسام الدين فياض: مقالات نقدية في علم الاجتماع المعاصر، دار الأكاديمية الحديثة، أنقرة، ط1، 2022، ص(61).

([9]) مجموعة مؤلفين: أوراق ديمقراطية من عهد الاستبداد إلى حكم الدستور (التعايش في ظل الاختلاف)، سلسلة أوراق ديمقراطية، مركز العراق لمعلومات الديمقراطية، العراق، العدد: الثاني، يونيو/ حزيران، 2005، ص(57).

([10]) أنطونيا تشايز ومارثا ميناو: تخيل التعايش معاً (تجديد الإنسانية بعد الصراع بعد الصراع الإثني العنيف)، ترجمة: فؤاد السروجي، مراجعة: محمود الزواوي، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2006، ص(29).

([11]) عبير سهام مهدي: مفهوم التعايش السلمي ودوره في تحقيق الوحدة الوطنية (العراق أنموذجاً)، المنتدى الوطني لأبحاث الفكر والثقافة، حولية المنتدى، المجلد: 7، الإصدار: 7، بغداد، 2011/7/4، ص(174).

([12]) حسام الدين فياض: مقالات نقدية في علم الاجتماع المعاصر، مرجع سبق ذكره، ص(62-63).

([13]) إيان كريب: النظرية الاجتماعية من بارسونز إلى هابرماس، ترجمة: محمد حسين غلوم، مراجعة: محمد عصفور، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، العدد:244، أبريل/نيسان، 1999، ص(350-351).

([14]) عطيات أبوالسعود: الحصاد الفلسفي للقرن العشرين وبحوث فلسفية أخرى، مرجع سبق ذكره، ص(103-104).

([15]) شريقي أنيسة: أخلاقيات الحوار في الفلسفة الغربية يورغن هابرماس أنموذجاً، رسالة دكتوراه غير منشورة، إشراف: عبد الله موسى، شعبة الفلسفة، قسم العلوم الاجتماعية، كلية العلوم الاجتماعية والإنسانية، جامعة الطاهر مولاي سعيدة، الجزائر، 2016-2017، ص(23).

([16]) المرجع السابق نفسه، ص(26).

([17]) Habermas: The Theory of Communicative Action, Translated by: Thomas Mc McCarthy, Beacon Press, Boston, vol:1, 1984, p.(86).

([18]) علي عبود المحمداوي: الإشكالية السياسية للحداثة - من فلسفة الذات إلى فلسفة التواصل هابرماس نموذجاً، منشورات الاختلاف والأمان، الجزائر والرباط، ط1، 2011. ص(208).

([19]) Habermas: The Theory of Communicative Action , v:1, op.cit, p.(99).

([20]) محمد نورالدين أفاية: الحداثة والتواصل في الفلسفة النقدية المعاصرة (نموذج هابرماس)، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط2، 1998، ص(198).

([21]) عطيات أبوالسعود: الحصاد الفلسفي للقرن العشرين وبحوث فلسفية أخرى، مرجع سبق ذكره، ص(111).

([22]) حسن مصدق: يورغن هابرماس ومدرسة فرانكفورت - النظرية النقدية التواصلية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2005، ص(145-146).

([23]) المرجع السابق نفسه، ص(132).

([24]) Habermas: The Theory of Communicative Action, v:1, op.cit, p.(38).

([25]) حسن مصدق: يورغن هابرماس ومدرسة فرانكفورت - النظرية النقدية التواصلية، مرجع سبق ذكره، ص(147).

([26]) عطيات أبوالسعود: الحصاد الفلسفي للقرن العشرين وبحوث فلسفية أخرى، مرجع سبق ذكره، ص(104).

([27]) حسام الدين فياض: مقالات نقدية في علم الاجتماع المعاصر، مرجع سبق ذكره، ص(69).

([28]) علي عبود المحمداوي: الإشكالية السياسية للحداثة - من فلسفة الذات إلى فلسفة التواصل هابرماس نموذجاً، مرجع سبق ذكره، ص(218-219).

([29]) عطيات أبوالسعود: الحصاد الفلسفي للقرن العشرين وبحوث فلسفية أخرى، مرجع سبق ذكره، ص(104).

([30]) جون سكوت: خمسون عالماً اجتماعياً معاصراً، ترجمة: محمود محمد حلمي، مراجعة: جبور سمعان، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت، ط1، 2009، ص(387).

([31]) الزواوي بغوره: ما بعد الحداثة والتنوير موقف الانطولوجيا التاريخية (دراسة نقدية)، دار الطليعة للنشر، بيروت، ط1، 2005، ص(240).

* تنحصر تلك العوامل والمتغيرات في الضغوطات المختلفة التي يواجهها الأفراد سواء أكانت اجتماعية، سياسية، دينية، أو حتى اقتصادية، تتمظهر في مختلف أشكال القمع والقهر والاستبعاد الاجتماعي، التي يتعرض لها الأفراد في حديثهم من أجل التواصل، وهكذا يواجه هؤلاء الأفراد اعتراضات شتى في كل مفاصل المجتمع مما يعيق فرض تعايشهم السلمي والاعتراف بهم بسبب التمركز حول بناءات القوة في التعامل مع الآخرين.

([32]) Habermas: The Theory of Communicative Action, v:1, op.cit, p.(21).

([33]) Ibid, p.(287).

([34]) شريقي أنيسة: أخلاقيات الحوار في الفلسفة الغربية يورغن هابرماس أنموذجاً، مرجع سبق ذكره، ص(83).



مقال

خطاب المظلومية وتسويغ الكراهية

نجيب جورج عوض

تنامى في السنوات الأخيرة الاهتمام بخطاب الكراهية وتأثيراته الكارثية على المجتمعات العربية وتماسكها من قبل العديد من مراكز الأبحاث والدراسات والنشاطات غير الحكومية أو شبه الحكومية العاملة في العالم العربي والعربية الموجودة خارج العالم العربي على حد سواء. لا شكَّ بأن مثل هكذا انتباه لخطورة هذا الخطاب أمرٌ هامٌ جداً وضروري، خاصةً وأنَّ خطابات الكراهية باتت اليوم تنتشر بسهولة واتساع وقدرات تأثيرية معَولَمَة بسبب شبكات التواصل الاجتماعي والعصر الافتراضي الذي نعيش فيه. في قلب احتراق الأركان المُشَكِّلَة لبنى العالم العربي السوسيولوجية والأنثربولوجية والثقافية والحياتية والسياسية على حد سواء، تتحول خطابات الكراهية إلى أحد أهم مصادر الوقود التي تغذّي تلك الحرائق وتعمل على توسيع آفاق انتشارها واتساعها. ولهذا فإنَّ العمل على تفكيك وتشريح مصادر خطابات الكراهية ومكّوناته ومآلات إرهاصاتها القصوى لهي الأمور المطلوبة للنجاح في وأدِ نيران تلك الخطابات وفي إزالة تأثيراتها أو التقليل منها للحد الأدنى.

إلا أنَّ هناك، برأيي، خطابا آخر موجودا وبدأ أيضاً ينتشر في أوساط العالم العربي، وهو ذو تأثيرٍ لا يقل سلبية وخطورة، بقناعتي، عن تأثير خطاب الكراهية. أعني هنا خطاب المظلومية. لطالما كان هناك اعتقاد في الأوساط البحثية والثقافية والمعنية بالشأن العام في العالم العربي وفي العالم عموماً بأنَّ خطاب المظلومية هو أداة الضعفاء وضحايا الكراهية التي تثيرها خطابات الكراهية ضد جماعاتٍ أو أفراد بعينهم. ولطالما نظر السياق العام إلى حملة خطاب المظلومية وإلى سردهم عن أنماط الظلم العديدة التي تعرضوا أو يتعرضون لها نظرة تعاطف ودعم وشعور بالذنب تجاه من يقول بالمظلومية ورغبة بالانتصار له أو لها ومن ثم محاسبة من سبَّبَ لهم الظلم بكافة الأشكال ونَبذِ هذا الظالم أو هذه الظالمة مجتمعياً وفكرياً وقانونياً وتاريخياً ودولياً إن أمكن. هذا هو المخيال العام المتعلق بخطاب المظلومية. وفي الوقت الذي نضع فيه خطاب الكراهية على طرف الإدانة والشر والرفض والكبت والإزالة، فإنَّ الأوساط العامة تضع خطاب المظلومية على الطرف النقيض وتعتبره أحد الدعوات المشروعة والنبيلة التي تستحق الدعم والتعاطف والعدالة وإعلاء الشأن والتثبيت.

عندي قراءة مختلفة قليلاً ومُقارَبَةٌ ذاتُ بُعدٍ مختلف لخطاب المظلومية. إنني أعتقد أن خطاب المظلومية لا يقف على طرف نقيضٍ معاكس تماماً ومُضادٍّ ديالكتيكياً لخطاب الكراهية. خلافاً لذلك، إنني أقترح أنَّ خطاب المظلومية يمكن في الحقيقة أن يكون مشابهاً في بعض الحالات والسياقات وأسباب صدوره لخطاب الكراهية، بحيثُ أنَّ الفرق الموضوعي والبنيوي بينهما لا يعود كبيراً في الواقع بل يقتصر على فروقات منهجية أو نفاذاتٍ تتعلق بالمقاربات وبالمركَّبات الهرمنيوتيكية لكل خطاب وللدور الذي يلعبه. وهي في المدى الأقصى فروقات في الأسلوب والدرجة وليس بالضرورة فروقات في الجوهر والمضمون والنتائج.

من حيث الكينونة المفاهيمية والموضوعية، يرتبط كلا الخطابين بمسألة الكراهية: خطاب الكراهية يقارب موضوع "الكراهية" مقاربة مباشرة بأن يوظِّف كل تعبيراته وافتراضاته وتفاسيره ومكوناته المعرفية في خدمة تسليط الضوء على مشاعر ومواقف وتقييمات وأحكام تدور كلها بشكلٍ لا مواربةَ فيهِ حولَ فكرَةِ شَيطَنة الآخر وإدانَته والمُغايَرة القيَميَّة معه والعُنفيَّة تِجَاهِه. أما خطابُ المَظلوميَّة فيُقارب موضوع الكراهية مقاربَة غير مباشرة بل مُضمَرَة وتلميحيَّة من خلال الحديث عن حالات وجودية مُعينَّة وتقديم تفسيرات تحليلية

يوسف عبدلكي

عن شعوريات وسلوكيات الذات أو النفس تقود من يقرأها، أو يسمعها، في المحصلة إلى اتخاذ موقفٍ أو تطويرٍ شعورٍ أو إبداء استعدادٍ لشيطنة آخرٍ ما وإدانته وتحقيره ومغايرته عنفياً.

فإذًا، في الوقت الذي يتعامل فيه الخطاب الأول مع الكراهية بشكل مباشر يدور حول فكرة "الآخر" وينطلق بلا مواربة من تقديم هذا الآخر بشكلٍ سلبي وعنفي وظلامي، فإنَّ الخطاب الثاني لا يقارب الكراهية مباشرةً، وإنما يوحي بها ويستنفز التفكير حولها بشكلٍ تلميحي يدور حول فكرة "الأنا" ويعمل بشكلٍ غير مباشر على قيادة من يقرأ الخطاب المذكور أو يسمعه كي يستنتج لوحده أن الطرف الذي يجعل صاحب "الأنا" موضوع الخطاب تشعر بالمظلومية لهو طرفٌ شريرٌ وقبيحٌ يستحق الإدانة والتحقير والشيطنة ومن ثم الكراهية. في الخطاب الأول، إذاً، فكرة الكراهية هي نقطة الانطلاق والافتراض القاعدي والموضوع المطروق مباشرةً. أما في الخطاب الثاني، ففكرة الكراهية هي الخلاصة والنتيجة المنطقية والاستنتاج الذي ينتهي إلى اقتراحه ضمنياً وتلميحاً من ينطلق من فكرة "الظلم"، جاعلاً من تلك الخلاصة استنتاجاً يودي إليه أيّ تفاعلٍ منطقي مع مضمون السرد المتعلق بالمظلومية.

من هذا الباب، لا أرى في الحقيقة اختلافاً يُسوِّغُ وضع خطاب الكراهية، من جهة، وخطاب المظلومية، من جهة أخرى، على طرفي نقيض. بل إنني، خلافاً لهذا، أعتقد أن خطاب المظلومية يقوم بتسويغ الكراهية وتمهيد الطريق الافتراضي والمنطقي للوصول إليها، في الوقت الذي يقوم فيه خطاب الكراهية فقط بطَرقِ المسألة بلا مواربة ولا تلميح، بل بكل مباشرةٍ وبشكلٍ مركّزٍ يأخذ فيه السرد المذكور عن كاهل القارئ أو الملقي عناءَ محاولة الوصول إلى خلاصة الكراهية بجهدها العقلي والتفسيري الفردي ويقدم لها تلك الخلاصة جاهزةً ومُسبقَة الصُنع.

يمكن للباحث، برأيي، أن يجد نماذج خطابات مظلومية في سياقات العالم العربي تقدم لنا أمثلة عن توظيف فكرة المظلومية في خدمة تطوير وعيٍ ومخيالٍ عن آخرٍ معيَّنٍ يدفع الرأي العام لشيطنة وكراهية هذا الآخر. يستطيع الباحث أن يتوقف ملياً عند خطابات مظلومية الأقليات الذي انتشر في المشهد السوري خلال سنوات الحرب والصراع ضد النظام الاستبدادي هناك؛ ذاك الخطاب الذي قام النظام والأطراف الداعمة والمؤيدة والراعية له بتسويقه في دوائر خلق الأفكار وحلقات صناعة القرار في المنطقة والعالم على حد سواء. خطاب المظلومية هذا أطلق عالياً صرخة الظلم والتهديد والخطر الوجودي المُحيق الذي تتعرض له (وسيتعرض له) الأقليات الدينية والطائفية في سوريا من قبل الثوار والمعارضين والمقاتلين "السُنَّة". تحدثت أصوات خطاب المظلومية المزعوم عن الفظائع والكوارث والعنف والبربرية والكراهيات التي يتعرض لها المسيحيون والعلويون في سوريا والتي ستقضي على وجودهم في سوريا إذا ما نجحت الثورة والمعارضات السورية – والتي تم اختزالها إلى "جماعات سنيّة" أو "كتائب إسلامية" فقط لاغير – في إسقاط النظام – الذي تمت تسميته كذباً وبهتاناً في هذا الخطاب بـ "حامي الأقليات" و"نصير المظلومين والمهمشين" في المشهد العام والسياسي السوري – وعملت على الإمساك بزمام السلطة بدلاً عنه. تمَّ تقديم الثورة في سوريا على أنها "حرب أهلية" يقوم بها جماعة السنَّة والمسلمون ضد جماعات "غير السنة" من علويين ومسيحيين. انقلب المشهد في السياق السوري من حالة "ثورة" شعبية وانتفاض معارضات تنضوي تحتها أطياف وأطراف من كافة الخلفيات الدينية والطائفية والثقافية والسياسية إلى حالة "حرب أهلية" وقودها كراهية مستطيرة وحقد تاريخي من طرف مُحدَّد تمت شيطنته وتصويره على أنه متعطش للإيغال في دماء كل من لا يشبهه ولا ينتمي لمعتقداته وجماعته (الطرف الإسلامي السني).

ما لدينا هنا هو نموذج خطابِ مظلومية حمله الكثير من مؤيدي النظام المستبد في سوريا وسوَّقوه في الأوساط المحلية والإقليمية والدولية. ومع أنَّ هذا الخطاب يركِّزُ بشكلٍ مباشرٍ وأساسي على الإسهاب حول حالة تلك الأقليات ومعاناتها ومآسيها في المشهد السوري دون أن يقوم بمهاجمةٍ مباشرةٍ لهذا الآخر المزعوم الذي يُعرِّض تلك الأقليات للخطر والموت، إلا أنَّ المبالغة في التشديد على مأساة الأقليات المزعومة وتقديم مخيالٍ غير واقعي ولا حقيقي عمّا يقترفه الطرف الآخر المضاد في حق تلك الأقليات أنتجَ بشكلٍ غير مباشر، لكنه غير مُضمَر ولا مُبهَم، صورةً سلبية وتضادية مغايرة بشكلٍ متطرفٍ لهذا الآخر الأكثري المسلم السني وعملت على شيطنته ودفع الرأي العام إلى إدانته واتهامه ومعاداته وبالتالي إلى كراهيته.

ولنا أيضاً نموذج مماثل ومواز لهذه الشيطنَة التي تخلق كراهية لطرفٍ ما من خلال خلق خطابٍ عن المظلومية تمت صناعته في معسكر المعارضة السورية أيضاً. ففي ظهراني معسكر المعارضة أيضاً، انتشر خطاب مظلومية مضاد ديالكتيكياً مع الخطاب الذي أطلقه طرف الموالاة: إذا كان خطاب المظلومية الذي أطلقه الموالون يدور حول مظلومية تتعرض لها الأقليات من قبل الأكثرية؛ فإنَّ خطاب المظلومية الذي أطلقه المعارضون دار حول مظلومية تعرضت لها الأكثرية السنية المسلمة عبر التاريخ الماضي في سوريا من قبل الأقلية العلوية وشدَّدَ على أنَّ الثورة السورية ما هي إلا انتفاض لتلك الأكثرية ضد مظلوميتها التاريخية ومن أجل التحرر منها وإعادة الحقوق إلى أصحابها.

دار خطاب المظلومية المُعارِض حول فكرة تفسير الثورة السورية وتبرير اندلاعها على قاعدة الظلم المفرط الذي تعرض له السُنَّة المسلمون في عهد سوريا الأسد الأب والابن وكيف أن نظامي هذين المستبدين عملا بشكل متساوٍ على حرمان الأكثرية السنية من حقوقها، بل وعلى اضطهادها وقمعها وملاحقتها وقتلها، مقدمين بالمقابل كل المكاسب والمنافع والحقوق للعلويين والمسيحيين في البلد. وكما اختزل النظام في خطاب مظلوميته المعارضة والثورة بجماعة طائفية واحدة محددة وتسبب خطابه في شيطنتها ونشر الكراهية ضدها في ظهراني السوريين الناجين داخل البلد، فإنَّ الأطراف المعارضَة الإسلامية والمتطرِّفَة قامت باختزال من لم يقف مع الثورة ومن لم يتخلّ عن النظام إلى جماعتين فقط، العلويين والمسيحيين، رافضةً أن تعترف بأنَّ هناك مسلمين سُنَّة وقفوا ومازالوا مع النظام وأن هناك العديد جداً من المسيحيين والعلويين وقفوا مع الثورة وعارضوا النظام بلا هوادة. وكما قاد خطاب مظلومية الأقليات المزعوم في معسكر النظام إلى

يوسف عبدلكي

كراهية وشيطنة ومناهضة الأكثرية السنية المزعومة، فإنَّ خطاب مظلومية الأكثرية المزعوم في معسكر المعارضات، خاصة الإسلامية، أنتجَ كراهية وشيطَنَ وناهض المواطنين السوريين من غير المسلمين السُنَّة بأن جعلهم جميعاً، شاؤوا أم أبوا واختاروا ذلك أم لا، "موالين" للنظام. لدينا هنا، إذاً، نموذج خطاب مظلومية يقدم سرداً وتصويراً غير واقعي ولا حقيقي ديالكتيكي وتضادي يؤدي منطقياً إلى زرع بذور كراهيةٍ ضد آخر مُصطنَع ومُركَّب.

ولنا أيضاً في لبنان نموذج خطاب مظلومية يُنتجُ كراهية ويعمل على تسويقها شعبوياً أيضاً. منذ عودتهم إلى الساحة اللبنانية في أعقاب اغتيال رئيس الحكومة رفيق الحريري ومن ثم انخراطهم في العمل العام والصراع على السلطة وصولاً إلى اليوم، طوَّرَ التيار العوني، أو "التيار الوطني الحر"، خطاب مظلومية صارمٍ ومتشعِّب يدور حول مظلومية مسيحية طائفية مزعومة تعرض لها مسيحيو لبنان، إن لم يكن موارنتها بالتحديد، وقادت إلى حرمانهم من حقوقهم في ممارسة السلطة والمشاركة في قيادة ومقدّرات وصناعة مصير البلد. لطالما ردَّدَ مسيحيو التيار العوني خطاب مظلومية مستطير على كافة المنابر اللبنانية والعربية والإقليمية والعالمية، قوامُ هذا الخطاب أنَّ المسيحيين، لا في لبنان فقط بل وفي المشرق برمته، يتعرضون لاضطهادٍ ممنهج دولتياً وسياسياً وطائفياً من قبل المسلمين السُنَّة حصراً وتحديداً. وأنَّ السُنَّة في لبنان أولاً والعالم العربي ثانياً متطرفون وراديكاليون ويكرهون الآخرين وما هم سوى "داعشيين ومتأسلمين يرتدون ربطات عنق وبزات مدنية" (كما درج صهر رئيس التيار، جبران باسيل، وأفراد التيار المذكور على الترداد في كل مكان).

حين تطّلع على خطاب المظلومية المذكور، لا تجده يدور حول الجماعة المسلمة السنيَّة بحد ذاتها ولا على تفكيكها أو مهاجمتها بشكلٍ مباشرٍ أو صريحٍ أو مُركَّز. إلا أنَّ الخطاب يُسهبُ في الحديث عن المظالم والغبن التي يتعرض لها المسيحيون ومن ثم يطنبُ الخطاب المذكور في حمدِ طرفٍ مسلمٍ معيَّن، هو الجماعة الشيعية وخاصة ميليشيا مسلَّحة فيها هي "حزب الله"، مؤكداً أنَّ هذا الأخير هو حامي المسيحيين ونصيرهم ضد الخطر المُحدِق بهم في قلب المجتمع السني اللبناني والمسلم السني في محيط جوارهم العربي الأوسع. يتحدث الخطاب عن مظلومية الأقليات المسيحية والشيعية في مواجهة مع "كراهية" الأكثرية السنية، فيُشيطِن كل ما هو غير مسيحي (وأحياناً غير ماروني وغير مسيحي - عوني) وغير شيعي (وخاصة غير حزب الله) ويرسم عنه مخيالاً سلبياً وعدائياً وظلاميا غير واقعي ولا حقيقيا، دافعاً، بالنتيجة، كل من يتعاطف مع هذا الخطاب المذكور إلى إدانة "العدو السني" ومناهضته بل وربما إلى كراهيته أيضاً. هنا أيضاً، إذاً، لدينا خطاب مظلومية مُعيَّن يرسم صورة معاناةٍ وحرمانٍ وظلمٍ من خلال مغايرة الذات راديكالياً وصدامياً عن آخرٍ مُصطنَع ومُركَّب والتضاد مع هذا الآخر لدرجة تجعل من يتفاعل مع مظلومية الطرف المتحدث بهذا الخطاب ينتهي بكراهية وشيطَنَة الآخر الذي يوحي خطاب المظلومية بأنَّه يقف على طرف نقيضٍ وتضادٍ مع الطرف الذي يعاني من الظلم.

يمكن للباحث أن يجد في مناطق أخرى من العالم العربي ومنطقتي الشرق الأوسط وشمال أفريقيا نماذج أخرى عن خطابات مظلومية راديكالية قوامها تركيبُ مخيالٍ يتأسَّس على تضادٍ ديالكتيكي ومغايرة حادة تعاكسية تقود بالنتيجة إلى إنتاج حالة كراهية أو إلى تمهيد السبيل للوصول إلى حالة الكراهية تلك. لا بل وأزعم أنَّ الغرب أيضاً يُمظهِرُ في سياقاته المجتمعية والثقافية حالات خطابات مظلومية تُنتجُ في منطقها ومحتواها وافتراضاتها المفاهيمية ولغة خطابها الهرمنيوتيكي مشاعر ومواقف كراهية في الفكر والوعي العام كراهية تجاه آخر مُتخيَّل ومُركَّب غير واقعي ولا حقيقيا أحياناً. هناك بعض خطابات المظلومية المتعلقة بمناهضة اللا-سامية وكذلك مناهضة الإسلاموفوبيا والتي تتأسس في بنيانها المعرفي وافتراضاتها وتعابيرها المفاهيمية على لعبة لغة تغايرية ديالكتيكية وتضادية تُفرطُ في التشديد على مظلومية "الأنا" وعلى براءتها ومعاناتها لدرجة تؤدي إلى خلق "آخر" مُضادٍ ومعاكسٍ كلياً يمثِّلُ كل ما هو عكس تلك الأنا "المظلومة" ويصبح مصدر ظلمها الأول: كل ما هو عكس طرف الخير، يصبح شراً مستطيراً مطلقاً. وكلما تمت أسطَرَة المظلومية، أدى ذلك إلى خلق كراهية أسطورية معادلة وموازية؛ بحيث أن وجود كل من الطرفين يصبح مشروطاً بمصدرية الآخر: لا ينتج الظلم عن الكراهية فقط، بل إنَّ الكراهية بدورها تصبح أحد منتجات الظلم.

هل ما أسوقه في الأعلى يعني أنَّه لا يوجد في الحقيقة خطاب مظلومية فعلي وحقيقي وموثوق، وأنَّ كل سردٍ عن المظلومية ما هو إلا تعبيرٌ تلميحي عن كراهية مُضمَرَة أو خطاب كراهيةٍ يختبئ خلف قناعِ ظلمٍ ومعاناة؟ كلا على الإطلاق.

هناك حتماً حالات ظلمٍ حقيقية وواقعية ويجب الحديث عنها وتطوير خطابٍ لتسليط الضوء عليها. هناك ظلمٌ مستطير في العالم العربي ومنطقة الشرق الأوسط وشمال أفريقيا، وهو ظلمٌ متعدد الأوجه والمصادر والتمظهرات الاجتماعية والسياسية والثقافية والدينية والأنثربولوجية والجندرية وسواها. إنكار هذا الظلم والتكتم عنه أو تجاهله أمر لا أخلاقي ولا علمي ولا إنساني. ولا يجب أن يتم استخدام حالة الكراهية الناتجة عن تعرية الظلم، التي أعرضها وأحللها هنا، كدعوةٍ لتبرير التعامي عن أو تجاهل المظلوميات الحقيقية والواقعية في سياقات مجتمعاتنا. إن هذه المقالة لا تتحدث عن "الظلم" بحد ذاته، ولا حتى عن "الكراهية" بحد ذاتها. إنه مقال يقارب مسألتي "خطاب المظلومية" و "خطاب الكراهية" بالتحديد. كما أنه لا يقارب جميع مقالات المظلومية وجميع خطابات الكراهية دون استثناء. إنه مقال يقارب بالتخصيص نماذج معيَّنة من خطابات المظلومية: تلك النماذج التي تُركِّبُ وتبتكر حالة ظلمٍ وصورةً مظلومية انطلاقاً من افتراضات مؤدلجة ومُبرمَجَة وفي خدمة منطق تصنيفي دوغمائي تضادّي. تلك النماذج التي لا تقارب الظلم في الواقع وفي الحضور الحقيقي للوجود، بل تخلق مخيالاً أو تبتكر سيناريو مظلومية مُعيَّن لا يدور في الواقع حول حالة موضوع خطاب المظلومية بقدر تركيزه، وإن بلغةٍ مُوارِبَة وتلميحيَّة، على الإيحاء بوجود فاعلٍ مضادٍ ذي مواصفات معيَّنة، وبقدر رغبة هذا السيناريو بجعل من يتعرض لخطاب المظلومية المذكور يكوِّن في مخياله، وتخلقُ في لاوعيها، تصوَّراً مُفترضاً عن آخر بعينه لا يمثِّلُ سوى شرّ وظلمةً ولا يستحق سوى الإدانة والكره. ما يحذّر المقال منه هو هذا النوع من الخطابات والسرديات؛ ما يحذِّر منه هو "صناعة الظلم" التي تقود جدلياً ومنطقياً إلى "صناعة الكراهية".

إنَّ واحدة من أهم الأدوات التي يستخدمها مُروِّجو خطاب المظلومية في المشرق العربي هو فكرة "الأقليَّة"، إذ يتحدث الخطاب المُصطَنَع المذكور عن تعرّض جماعات بعينها، تمثل أقليات دينية أو طائفية أو عرقية أو ثقافية، لاضطهادٍ وقمعٍ وظلمٍ وتهميشٍ وأذيَّةٍ من قِبَلِ "أكثرية" مزعومة ومُفتَرَضَة قبلياً على قاعدة أن الأولى هي أقليات عددية ضعيفة وعاجزة وأنَّ الثانية هي أكثرية عددية موصوفة ومُهيمِنَة. إنَّ ما يدل على أسطورية ووهمية خطاب المظلومية المذكور هو حقيقة أن فكرتي "الأقلية العددية" و"الأكثرية العددية" ليستا العاملين المؤسِّسين لحياة وظروف عيش وخبرات وجود الجماعات في المشرق العربي، لا على الصعيد المجتمعي أو السياسي أو الاقتصادي أو الدولتي أو الثقافي أو حتى الديني.

يقول لنا واقع المشرق العربي المعاصر السوسيولوجي والسياسي والسياقي المعقَّد إنَّ المنطق العددي لا يُقرِّرُ مصير وحياة وظروف عيش وممكنات المجاميع البشرية في سياق الحياة في المنطقة، سواء أكانت تلك المجاميع صغيرة أو كبيرة في الحجم. الواقع السياقي للمشرق العربي يقول لنا إنه لا توجد أكثريات في الواقع المذكور وإنما مجاميع من الأقليات المتكافئة في حالات العيش وظروف الوجود وممكنات الاستمرار وخبرات الوجود والحقوق والإمكانيات، بصرف النظر عن حجمها العددي. السبب في امّحاء تأثير العامل العددي في السياق المشرقي العربي هو أن المجتمعات العربية عموماً تخضع لسلطة وهيمنة وقيادة منظومات دولتية وسياسية وحاكمية تمارس على المجموع العام الشعبي المؤلِّف لتلك المجتمعات سياسات أقلَلة مُمَنهجَة ومُبرمَجَة لا تقوم على منطق العدد، بل على قواعد الولاء والطاعة والخضوع والخنوع والتشارك والانصياع والتأييد تجاه من يملك القوة ومن يتمتع بالسلطة وتجاه برامجه وأجنداته ورؤاه وأطماعه ومصالحه.

من هنا، فإنَّ هناك أفرادا ينتمون لمجموع يتمتع بأكثرية عددية يتعرضون لقمعٍ ولاضطهادٍ ولمظلومية من قبل أصحاب سلطة ينتمون لجماعات تمثِّل أقليات عددية. في قلب هذا السياق، يصبح خطاب المظلومية أحد أدوات صاحب السلطة والقوة والقرار التي تخدم سياسة الأقللة التي يتَّبعها ضد كل من يخالفه ويتغاير معه ويفارقه ولا يناصبه الولاء. هنا، يصبح خطاب المظلومية سرداً تبريرياً لممارسات الأقللة ضد هذا المخالف والمتمرد والتي تؤدي إلى تغذية مشاعر الكراهية عند أتباع صاحب السلطة والموالين له (والذين يتمتعون عندها بأفضليات تجعلهم يعيشون حالة من "الأكثرة" الوجودية) تجاه هذا الطرف المغاير المؤقلَل. في الواقع العربي المشرقي، لا نجد خطاب مظلومية يقارِب أو يتحدى سياسة الأقلَلَة المذكورة، بل نسمع للأسف العديد من سرديات ظلمٍ مُتخيَّل يخلق كراهية ضد ظالمٍ وهمي مَزعوم، ما هو في الحقيقة سوى ضحية لسياسة الأقلَلَة التي يتم التغاضي عنها.

شاعر وباحث من سوريا مقيم في أميركا



مقال

الكاتبة الأم

انشطرت ثم التأمت

زبيدة فيصل

لا يمكن الحديث عن المرأة دون الحديث عن الأمومة، وارتباط هذا المعنى عند المجتمعات القديمة بالألوهية، أي أن المرأة الأم مصدر الخلق، فانتشرت لسنوات طويلة الآلهة الأنثى بمسمّيات مختلفة؛ تقديسا لدور المرأة في الإنجاب وكونها مصدرا للحب والعطف والتضحية والإيثار، ورغم تجاوز الإنسانية هذه المراحل بمئات السنين، لازال يُطلب من المرأة أن تبقى رمزا لاستمرار تدفق الحياة بالإنجاب، وإلا وُصمت بـ"الأنانية"، الأنانية التي نعتتها الفيلسوفة الأميركية آين راند بـ"الفضيلة" وأنه ليس مرادفا للشر، بل الإيثارية -أحيانا - هي الرذيلة التي لا تسمح بأي رؤية للإنسان إلا على أنه كبش فداء!

بعض المجتمعات إلى الآن، لا تقبل من النساء أيّ تسوية مرضية لذات المرأة في هذا الشأن، تسوية قد تجعلها تعيش بارتياح في المنطقة الرمادية التي تتشكل أصلا من خليط اللونين الأبيض والأسود، فعليها أن تختار إما الأبيض، أو الأسود، إما الأمومة أو العيش لنفسها، وهو أمر بلا شك يستنزف طاقة أيّ أنثى، ويدفعها للشعور بالضياع والولوج في دوامة من الصراعات، مع ما يرافقه من إحساس عظيم بالذنب.

عانت الكاتبات من ذلك، البعض منهن قرّرن في وقت ما اختيار العيش لأنفسهن، فالكتابة بدلا من الإنجاب، سيبقيهن على الأقل أشخاصا مرئيين في الحياة بعقولهن، بدلا من البقاء في الظلام؛ في ظل الآخرين، وهي بمثابة منجاة لهن من الوقوع في نزاع طويل الأمد بين أمومتهن وطموحاتهن، نزاع قد يراه البعض تافها، أما الأمومة فهي تضحية غير مرئية، يتزايد معها الشعور بالثقل يوما بعد يوم، فتبقى المرأة مكبلة بشخص آخر (طفلها) غير قادرة على تحرير نفسها منه، يتملكها إحساس بأن الأوقات القادمة قاتمة مقلقة.

الكاتبة التركية أليف شافاك اختارت قبل أن ترتبط بزوجها، وتخوض لاحقا تجربتها الواقعية ككاتبة وأمّ، اختارت أن تبقى بلا أطفال، أن تظل عقلا لا جسدا، فقالت عن ذلك في إصدارها "حليب أسود"، "سافرت طولاً وسافرت عرضاً وجعلت الكتابة بؤرة حياتي. وفي النهاية توصلت إلى قرار بين الجسد والعقل. فمنذ الآن فصاعداً لا أريد إلا أن أكون عقلاً، عقلاً لا غير. ولن يسيطر الجسد عليّ بعد اليوم. ليست لي رغبة في الأنوثة أو في العمل المنزلي أو مهام الزوجة أو غرائز الأمومة أو الإنجاب. إنني أريد أن أكون كاتبة، وهذا كل ما أريد السعي إليه."

فيما تصر بعض الكاتبات الأمهات على خوض المغامرة، بين المعاناة والمعايشة، وأن تنهك نفسها أكثر مما ينبغي، فتغادر بكامل إرادتها إلى المنطقة الرمادية بين الأمومة والكتابة. تعيد فيها تشييد بنائها الداخلي ككاتبة وأم بدلا من كاتبة فقط، وهي اللحظة الفارقة التي تنشق بها إلى نصفين، لحظة وصفتها الأديبة المصرية إيمان مرسال في كتابها "كيف تلتئم: عن الأمومة وأشباحها" بأنها "جوهرية" تبدأ معها الكاتبة الأمّ رحلتها المضنية في البحث عن هوية تمتزج فيها الأمومة مع الكتابة، وهي لحظة "شرخ" تدفع بها نحو تشكيل شخصية مغايرة من شخصيتين متنافرتين، ولعب دور يقع بين الاختباء والظهور، بين دور الأمّ ودور الكاتبة.

وبقدر ما تكون الأمومة تجربة ذاتية عميقة وغنية تثري من مشاعر الكاتبة وأحاسيسها المنبعثة من ارتباطها بكائن صغير جميل ناعم الأطراف حضر إلى هذا الوجود بعد أن كان جزءا من جسدها الممتلئ، قد تتحول هذه التجربة في لحظة ما إلى سقف يرتطم



صفوان داحول

به رأس الكاتبة ويصيبها بدوار مؤلم، مع نشوء هوية جديدة لها باتت تزاحم هويتها الأصلية ككاتبة، فتبتلع شيئا فشيئا من نفسها بدءا من اختفاء أوقات اللاشيء الملهمة للكتابة، ومرورا بفقدها القدرة على التخيل والتأمل والفهم، فالكائن الصغير ينام قليلا ويبكي بين ساعة وأخرى، وانتهاء بتلاشي رغبتها أصلا في خط الكلمات والسطور، فهي في حاجة إلى النوم أكثر من حاجتها إلى الكتابة، وإذا أرادت أن تكتب، فأين هي الأوراق والأقلام؟ لا تدري، ربما تحت أنقاض فوضى أغراض صغيرها المبعثرة في كل أرجاء غرفة المعيشة، أو نسيتها على طاولة المقهى، ترتاده لاحتساء قهوتها السوداء بحثا عن حقيقتها وعن دقائق من السكينة، أو بمنزل صديقتها المقربة، التي تزورها كي تطمئن. تلتقي بها وقت إحساسها بالهلع، وارتفاع ضجيج أصوات الأسئلة في رأسها حتى تكاد تنفجر حين تكون أمام هذا الكائن الضئيل الذي بالكاد تعرفه، وأخيرا تسعفها الذاكرة المشوشة؛ ربما وليس أكيدا أنها تركت كتاباتها المتفرقة سهوا في الصيدلية الكائنة على طرف شارع منزلها، تتردد عليه بشكل شبه يومي إما لاقتناء دواء لصغيرها أو شراء قائمة بحاجاته التي لا أفق لنهاياتها، من المحتمل أن تكون نسيتها هناك كما نسيت أشياء أخرى كثيرة عن نفسها. نسيت أنها كاتبة. وإذا لم تصب بداء النسيان، فهي تدرك الآن أنها كاتبة



مقال

مغمورة، شخصا غير مجدٍ للكتابة، ولحمل هوية كاتبة، ستكتب فقط لنفسها عن تناقضاتها وغرابتها، عن قسوتها ولطفها لتعالج بهذه الكتابة جسدها المنهك وروحها الشاردة، هي على يقين بأن ما تكتبه لن يُقرأ، وسيُمزق قبل أن يُقرأ، فلم يعد هناك أحد يتذكرها أو يتساءل عن غيابها، وستخذلها الكتابة هذه المرة أيضا مثل كل مرة قررت أن تكتب فيه وهي تحمل صغيرها الذي لا يتوقف عن البكاء إلا وهو على صدرها، ولا يهدأ وينام إلا بقرب أنفاسها.

هذه الفئة من الكاتبات ترى أنه من الضروري البقاء في المساحة الرمادية بين الأمومة والكتابة؛ بين رعاية الطفل؛ مدفوعة بفطرة الأمومة، وهائل الشعور بالذنب تجاه صغيرها، وأيضا كي تنفي عن نفسها تهمة الأنانية، وبين البقاء مع الكتب وممارسة الكتابة كي لا تنطفئ جذوتها، فهي طريقتها الوحيدة للانكشاف على الذات، واستيعاب ما يجري من تغييرات لا مفر منها على الروح والجسد، فتصوغ كل ذلك نصا ربما يدور حول الأمومة، إلا أن ذلك يعني ورطة جديدة، فهي تكتب هربا من الواقع عن الواقع ! وتمتزج في هذه المرحلة الهويتان الكاتبة والأمّ رغم شاسع الاختلاف بينهما، فالكتابة فعل ذاتي يتطلب العزلة، والأمومة فعل بذل مستمر وتضحية بلا حدود، ولكن الفطرة في مرات كثيرة تطغى عليها، ويختل التوازن مرة أخرى بين الكفتين، فهي الآن أقرب للأمومة منها إلى هوية الكاتبة، لا يمكنها دائما أن تسيطر على الوضع، أن ترسم حدودا بينها وبين طفلها الصغير، فهو لا ينفصل عنها. يبقى ملتصقا بها، غير عابئ برغبتها للانفراد بذاتها ولو لدقائق. هي لا تستطيع أن تبعده عنها، ولا تعرف أن تكتب نصوصها، وهو متنعم بين أحضانها الدافئة. الأمومة سيدة الموقف في هذه اللحظة، وتعود من جديد بحثا عن هوية بدأت تضمحل، هوية الكاتبة.

لم تكن الأمومة في حياة أيّ من الكاتبات عموما شيئا عابرا، فهناك من عاشت علاقة مهزوزة متزعزعة مع طفلها؛ فالكاتبة الأم سوزان سونتاج عانت من الجفاف العاطفي في طفولتها بسبب أمها التي انشغلت بذاتها وباهتماماتها على حساب صغيرتها سوزان، فعكست الأخيرة تلك العلاقة على ابنها الوحيد الذي تركته وهو في عامه الأول وهربت من حياة الأمومة، ثم قررت لاحقا أن تصطحبه معها حتى تكف روحها عن الشعور بالذنب، إلا أنها صُنّفت من قبل المجتمع كأمّ سيئة، فهي تصطحب صغيرها في حفلاتها الصاخبة وتفارقه شهورا للسفر، وانتهت حياة سوزان على فراش المرض بعد أن تضخمت روحها بالحزن والألم، وصراع مرير مع مرض السرطان.

كاتبة أخرى قتلت نفسها بسبب متاعبها النفسية كما حدث مع الروائية والشاعرة الأميركية سيلفيا بلاث، التي انتحرت في العام 1963 وكانت قد شُخّصت قبل ذلك بإصابتها بمرض الاكتئاب، بعد ولادة طفلها الثاني في الوقت الذي هجرها زوجها على الرغم من قصة الحب التي جمعتهما، وأخريات شعرن بحياد غريب في مشاعرهن تجاه أطفالهن، وهو ما اعترفت به الكاتبة المصرية نورا ناجي عن إحساسها تجاه طفلتها الصغيرة، في إصدارها "الكاتبات والوحدة"، "وعندما أنجبت طفلتي، وحملتها وأرضعتها، لم أشعر بشيء، كنت أنام لمدة دقيقتين كل ساعتين، أفتح جفنيّ بأصابعي حتى لا ينغلقا وأنا أرضعها فأنام وتختنق"، كتبت نورا ذلك بكل شفافية مترقبة بشكل مسبق للأحكام التي ستلاحقها كامرأة تحب نفسها والكتابة، وأنهم سيشككون في أمومتها وأنوثتها؛ لأنها أقرّت بذلك.

الكاتبة الأمّ رغم هشاشتها، وشعورها بالإرهاق والمخاوف، هي في حقيقتها أكثر صلابة مما تبدو، فهي تستعد مع كل يوم تطلع فيه الشمس، لمجريات جديدة تدفعها للتأقلم والتكيف؛ تكتب كلماتها قبل أن تنفرط من رأسها وهي تحرّك مهد الصغير لينام، وبينما تراجع ما كتبته، تعد طعامه، ثم تنظفه لاحقا. تبحث عن فقرة تختم بها نصا بدأته منذ أيام طويلة وهي تحدق في وجهه النضر، فتضبط قلبها متلبسا وهو يقع في حب هذا الصغير. تعطف عليه، تلمسه بحنان. تقبّله كل حين، تغنّي له همسا كي يهدأ. بدأت روحها تبتهج لسكناته وحركاته، فيمنحها ذلك معنى لما تكتبه، ويفتح شهيتها أكثر على الكتابة، على الوقوف بطواعية وبتوازن مثير للدهشة في قلب المنطقة الرمادية بين الكتابة والأمومة رغم كل الأمواج. موجة تغمر وأخرى ترفع، ودون ضمانات أكيدة بأن يتوقف لديها الشعور بالذنب، أصبحت لديها بانوراما حياة الكتابة والأمومة؛ تجربة عظيمة حوت الكثير من القصص حول انسجامها مع نفسها وتماسكها، وتفاصيل البحث عن معنى المعاناة والتناقض في أدوارها، لا يمتلكها سوى الكاتبة الأمّ التي انشقت إلى نصفين ثم التأمت.

كاتبة من قطر



صفوان داحول



مقال

النزوة و النص

محمد العزوزي

الكتابة فعل إنساني استثنائي وذو اشتباكات وتفاعلات أحيانا تدخل اللامتوقع الذي لا يمكن فهمه أو تفسيره، لأنه هو السر في استثنائيتها وعمقها ذي الأبعاد المتعددة التي لا يمكن الاقتراب من كل تجلياتها وفهمها مهما امتلكنا من حس نقدي ومناهج وحدس في تبينها، تبقى عصية ومسيجة بالغموض، ولأنها مبنية على المتعدد وتحكمها الغائيات التي تسيج بوصلتها وإتجاهاتها وتوجهاتها، والخلفيات التي تبني وتحدد منطلقاتها .

فكيف تتجلى الكتابه؟ وما هو التجلي الأبرز لها؟ فكيف تتحدد الكتابة، كتجلي و تمظهر و تمفصل، له محدداته الوجودية، والبنيوية الخاصة بها؟

لا تتجلى الكتابة، إلا في النص، الذي يجب أن يمتثل، لمجموعة من المحددات، والمقومات، التي تجعل منه نصا، وتجعله واضح المعالم، في الاشتباكات التي ينتجها، كوجود خاص به، أو نتاج، له القدرة على التجاوز، والحياة، حتى من دون وجود منتجه، الذي أنتجه، وأحيانا اللغة التي أنتج ضمنها.

فما هي المقومات التي يستمد منها النص أسس بنائيته الخاصة؟

إن أي نص لا يحقق نصيته، ووجوده، بالقوة والفعل معا، إلا في الالتزام بهذه العناصر والأسس.

التجاوز :

بمعنى هي بنية المفارقة التي يحملها النص ذاتيا، والتي لا يتحقق وجودها الفعلي إلا في مفارقة السياقات التي ولد وأنتج ضمنها، ومن ضمنها المبدع، الذي أنتجه، وذلك بالارتكاز على القدرة، على تأسيس وجوده الخاص، المستقل، والحر، وذلك بإنجاز وتحقيق استثنائيته، في تجاوز مع النصوص الأخرى، وتجاوز سياق الخطاب، الذي جاء فيه، إلى سياق النص.

العبورية:

بمعنى قدرة النص على العبور والانسيابية السلسة، بين اللغات والثقافات، مع الحفاظ على عمقه الإبداعي الخاص به، مهما أقام و طالت إقامته ضمن ثقافة ما، أو ثقافات متعددة أخرى، لها أبعادها، و مقوماتها، الخاصة بها.

الاشتباكية:

بمعنى القدرة على بناء التفاعليات المتعددة، مع كل معرفة إنسانية، و كل سياق إنساني يستدعي الإنساني كأفق للتفاعل، والاستهداف والاحتضان، مع استحضار الأبعاد المؤسسة للإنسانية، في هذه الاشتباكية، بالتأسيس الإيجابي لها، ضمنها، و جعلها فعلا يقظا، ومحفزا باستمرار.

الإبداعية:

بمعنى قدرة النص على بناء وجوده الإبداعي الخاص به، والمستمر مع القدرة التأسيس لعلاقة ذات أبعاد متعددة، مع فعل القراءة، رغم تغير القارئ، وزمن، وفعل القراءة، وما يرتبط بها من مناهج، وتعدد في المنطلقات، والخلفيات، والغائيات التي توجهه، وبالامتلاك الكبير للإدهاش كفعل مهمازي، محفز باستمرار.

إذا كانت هذه هي المقومات التي تحدد نصية النص ووجوده فكيف تحدد النزوة كفعل للكتابة موازي لوجود النص ويشوش عليه ويضلل الطريق إليه؟

من المحددات التي يمكن بها معرفة النزوة الكتابية مقارنة بالنص الذي تم تحديد مقوماته بالعناصر البنائية الأربع التجاوز و العبورية والاشتباكية والابداعية فالمحددات التي تحدد النزوة الكتابية تتجلى وتتمظهر في المكتوب.

التماهي القسري والمفتعل:

بمعنى التداخل بين النص والذات، لدرجة يغيب فيها النص كبنائية مستقلة، لها أسسها ومقوماتها، وتحضر الذات بكل أعطابها النفسية، وأمراضها الاجتماعية، حيث تنعس تلك الأمراض، بشكل فج وسمج، مما يجعل الذات عامل لقتل لإبداعية النص، وليس عامل لصنعها و إثرائها.



خالد تكريتي

الوعي المغيب:

يتجلى هذا الغياب، في عدم إدراك الذات لفعل الكتابة، ومقوماتها، وعدم إدراكها لحدودها في الكتابة التي يجب أن تتجاوز مستوى الإنشائية ذاتيا، بأن تتجه إلى الإبداعية، التي لا تتأسس إلا بوعي موهبة الذات، مع تطوير هذه الموهبة، وأخذها بوعي، إلى تجاوز كل ما يثبطها، ويوقفها عن صيرورة التجديد والتجدد .

ما يمكن قولة عن الكتابة واللاكتابة هو تلك الحاجة النقدية الواعية التي تؤسس ممكناتها بالوعي المؤسس على الحدود الممكنة بين النص الذي له مقوماته وأسسه الخاصة به والنزوة كفعل طارئ على الكتابة وليس بإمكانه تأسيس النصية في النص .

كاتب من المغرب



ملف

الخوف

الخوف يقظة وتجاوزاً

أبوبكر العيادي

الخوف قدر الجميع، لا أحد بمنجى منه. قد يكون مباغتا عارضًا يتجلى في انفعال ظرفيّ لا يبرح أن يزول بزوال سببه أو انكشاف ستره؛ وقد يكون متأصّلا في النّفس لأسباب سيكولوجية، للنشأة الأولى دورٌ في ترسّخه، ما يجعل المرء في حالته تلك يهتز خوفًا لأيّ طارئ كاهتزاز ورقة لأخفّ ريح، يخاف من الأصوات والظّلام كما يخاف من هزيم الرّعد ولعلعة محرّك درّاجة ناريّة تمرق بغتة، فيوصم بالجبان والرّعديد والخوّاف.

الخوف درجات، جعل له علماء فقه اللغة مراتب، تتدرّج من الخشية والفزع والجزع والرّوع إلى الذعر والهلع والرعب والفَرَق والوجس والقلق، ورأس الحكمة مخافة الله. بعضها قد يكون ناجما عن انفعالات فردية كالضيق والقلق والجزع، أو جماعية كالرعب والذعر، وبعضها الآخر قد ينجم حسب درجة معرفة سبب الخوف، فالخوف والخشية والهلع قد تكون مصادرها معروفة، بعكس القلق الذي قد يتولد عن حالة نفسية وشعور بخطر غامض ناجم عن إشاعات ملفّقة أو أخبار زائفة أو مبتورة.

أمّا علماء النفس فقد أدرجوا كل مظاهر الخوف في أصناف أربعة. أوّلها الخوف: الخوف من فقد عزيز أو صديق أو ملكية أو شغل أو وضعية اجتماعية أو وطن. وثانيها الهجران: خوف المرء من أن يُهجر ويُترَك، من نهاية المحبّة التي كان يلقاها، من أن يجد نفسه مريضا، وحيدًا، بلا سند خصوصا إذا بلغ من العمر عتيًّا. وثالثها التشوّه: خوف المرء من التعرض لجرح أو حادث أو اعتداء بالعنف يقعده زمنا قد يقصر وقد يطول به حتى النهاية. ورابعها المذلة: خوفه من أن يكون محلّ سخرية وازدراء وإذلال.

ولاحظ أولئك العلماء أنّ كل تلك الكلمات تفيد العلاقات، علاقة الفرد بذاته، وعلاقته بغيره، وهي في الغالب علاقات أخلاقية واجتماعية وسياسية تصنع نسيج وجودنا، وعيشنا المشترك، ما يعني في النهاية أنه خوف واحد، هو الخوف من الموت، إذا اعتبرنا أن الموت لا يعني فقط التواري والغياب، وإنما أيضا تقلص قوة النشاط ورؤية إمكانات الحياة بما تحويه من محبة وصداقة ومعارف تضعف وتتضاءل.

يقول المفكر الفرنسي بول فيريليو "أعتقد أنه لا يوجد سوى خوف واحد، هو الخوف من الموت، ولكن لا ندري أبدا أيّهما أشدّ رعبا، احتمال موت الذات، أم احتمال موت الآخر". ولو أنّ فرويد يجزم بأن لاوعينا لا يؤمن بالموت، لكوننا لا نملك أيّ وسيلة لتمثّله، وأن الصورة الوحيدة التي يمكن أن نحملها عنه هي الفراق. أي أن الموت ينظر إليه كفراق الفرد لذاته، وتظهر صورة الفراق في شكل خصاء أو حداد.

على المستوى الباثولوجي، قد يأخذ الخوف شكل فوبيا (رهاب الانغلاق، رهاب الخَلاء، رهاب الحشرات والزواحف...) أو شكل قلق أو بارانويا. أمّا على المستوى الاجتماعي وعلاقات البشر بعضهم ببعض، فقد يلبس لبوس عداء للآخر؛ وكلمة كزينوفوبي (xénophobie) تحيل في الأصل على المعنى العميق للعنصرية، فالكره الذي يكنّه بعضهم للآخر هو في الواقع خشية (فوبوس phobos) قائمة على جهل أو عدم معرفة بالأجانب (كزينوس xenos). وبعض الأحزاب السياسية في فرنسا مثلا تستغل ذلك الخوف، وتسعى إلى نشره وترويجه وحتى فبركته بتعاون مع وسائل الإعلام، ولاسيما عند الحديث عن غياب الأمن. وللخوف أيضا بعد سياسي، فهو في جوهره حدّ فاصل بين الأنظمة الديمقراطية والأنظمة الشمولية التي تجعل من الخوف وسيلة تحكم بها قبضتها على رقاب رعاياها. هذا في المطلق، ولكن لو أمعنا النظر لألفينا أن الفروق بينهما ضئيلة، فلئن كانت الدكتاتوريات تعتمد في حكمها على زرع الخوف في صفوف رعاياها (في روسيا بوتين مثلا، كلّ من يتحدث عن الحرب على أوكرانيا مآله السجن، فقد صرّح الدكتاتور بأنها عملية خاصة لتسوية وضعية حدودية، وليس للروس سوى التصديق، ولو نطق العساكر العائدون من الجبهة بعكس ذلك)، فإن الديمقراطيات تلجأ إلى وسائل أخرى، ولكن لتحقيق نفس الغاية، حيث يركز الحكام، خصوصا عند اقتراب الاستحقاقات الانتخابية على ما أسماه زيغمونت باومان "أهداف التعويض"، أي المنحرفين والصعاليك والزعران والأجانب، ذلك أن تزوير الحقائق والتلاعب بمشاعر المواطنين وزرع الخوف في نفوسهم هي البديل حين تغيب الحلول. ولمّا كان الخوف أيضا وسيلة لإخضاع البشر إلى الطاعة وحتى إذلالهم، فقد نصح بعضهم بمغالبة ذلك الخوف، وكان كانط مثلا يلحّ في كتابه "ما الأنوار؟" على استعمال العقل بدل الطاعة العمياء.

لئن تمتّ مقاربة الخوف سيكولوجيا واجتماعيا وسياسيا، فمن النادر أن تناوله الفلاسفة تناولَهم للقلق، فسورين كيركيغارد وكتابه "مفهوم القلق"، وهايدغر في "الكينونة والزمن" وفرويد في "التثبيط، أعراض وقلق" ركزوا دراساتهم على مسألة القلق. ولكن أبرز من ميّز بين الخوف والقلق هو هايدغر، حيث بيّن أن الخوف له موضوعه، حيث يعرف المرء سبب خوفه، بينما القلق أو الضيق النفسي غير محدد، ولا تَمثُّل له، فقد يكون ناجما عن إحساس الإنسان بتناهيه، تناهيا يتجلى من خلال انزلاق العالم في كليّته، وكأن كل شيء يتلاشى، وينقلب سوادا في وضح النهار، فتنعقد الحنجرة ويحس الإنسان بألم دون أن يعرف السبب. أي أن القلق انفعال ميتافيزيقي، بخلاف الخوف، الذي



يبدو عاريا من المعنى. ولكن ثمة مخاوف جديدة، في شتى المجالات، كالصحة مثلا مع ظهور أوبئة وأمراض جديدة؛ والبيئة من جهة التحولات المناخية والعلاقات الدولية المتوترة؛ والتكنولوجيات الحديثة واستخدامها في غير ما جعلت له، أي القرصنة والهجوم السايبرنيتيك...

وقد عُدّ الخوف في الغالب أمرًا سلبيّا ينبئ عن ضعف الشخصية، ويجعل المرء خاضعا لمن يتوقع منه البأس والقوة، فلا يجهر برأي صريح، ولا يقدم على عمل جريء خوفا من وخيم العواقب، لأن الخائف يسلك سلوك عبد، على رأي هيغل، فالسيد في اعتقاده هو الذي لا يخاف، في صراعه بين الموت والحياة، أن يغامر بحياته، فهو مستعد للموت ليثبت حريته، في حين أن العبد يرتجف خوفا على حياته، ويقبل العبودية طوعا للمحافظة عليها. أي أن حياة الشجاع في موته وموت الجبان في حياته. كما أن الخائف لا يمكن أن يبدع نصّا ذا قيمة، يقول جورج أورويل؛ ولكن بعضهم قد يتخذه وسيلة للكشف عن خبايا النفس، مثل جورج باطاي الذي جعل من الخوف موئل التجربة الباطنية، والامتحان الأصعب، إذ كان لا يني يردد "أنا أبحث عن الخوف" كما يقول غيره "أنا أبحث عن الحقيقة".

والخوف، بخلاف القلق، يَعرف سببه كما أسلفنا، ولكنه لا يعرفه جيّدًا في الغالب، ومن ثمّ يمكن أن يكون باعثا على الحصَر والقلق، معطّلا للحركة والفعل. بل قد يقود صاحبه إلى محاولة الانتحار، على غرار بطلة ستيفان زفايغ في نوفيلا "الخوف". مثلما يمكن أن يكون عامل إيقاظ وسعي إلى تجاوز وضع ما.

فريق من المفكّرين يذهب إلى القول إنّ من الطبيعي أن نخاف على سلامتنا وسلامة أقربائنا، في عالم تثير فينا منجزاته المتطورة مخاوف لا حصر لها، كالخوف من عواقب تلوث البيئة، والحروب، واستعمال السلاح النووي، فضلا عن الأوبئة والكوارث الطبيعية. ولكن بما أن الخطابات والصور يمكن أن تنزرع في تلك المخاوف لتستخدمها كسلاح فتاك، فمن الضروري أن نقارب تلك المخاوف عقلانيا، وهذا رهان كل تربية حقّ، بشكل يسمح لنا بالتحكم في انفعالاتنا، ونستعين بالمعرفة لفضح التدجيل والترهيب.

ويؤكّد هذا الفريق أنّ ثمة خوفًا من خطر حاضر، يمكن أن يبلغ مبلغ الفزع والرعب، وخوفًا من خطر قادم يمكن وصفه بالخشية، غير أن الطالب الذي يعتقد أن النجاح لن يحالفه، لا يشعر بالخوف بل باليأس، لأن الخوف عادة ما يكون مرتبطا بالمجهول، وبالتالي بالجهل، بيد أن الجهل بالآتي يمكن أن يحمل في طياته أيضا نصيبا من الأمل. كذلك الخوف من الموت، ولكن بما أننا نعلم أن الموت لا مفرّ منه، فهو يثير فينا اليأس أكثر مما يثير من خوف.

ثمّ إن خوفنا ليس من الموت في حد ذاته، بل مما يمثله من مجهول، فنحن لا نعرف متى نموت، ولا ما يصيبنا حين يحضر الموت، وإذا استطاع الفرد أن يجيب عن هذين السؤالين قلّ خوفه من الموت. فالمعرفة هنا ترياق ضد الخوف من الموت. وقد أخذت رغبة التخلص من هذا النوع من الخوف أشكالا عديدة على مرّ التاريخ، فالعلم مثلا يساعدنا على تقليص خوفنا من الظواهر الطبيعية، فنتهيّب حدوثها ولكننا نفهم أسبابها، فلا نتعامل معها كلعنة من السماء لا رادّ لها. بينما الأديان، في سعيها لتخفيف حدّة الخوف من الموت، كما يعتقد بعض المفكرين الملحدين، تجيب عن ذينك السؤالين بالتأكيد على وجود حياة بعد الموت، حيث الجنة للمؤمنين، والجحيم للمشركين.

قد يبدو الخوف أمرا سلبيا، مقابل الشجاعة التي تشيد بها كل الثقافات، غير أن الخوف في بعده الغريزي، الإيثولوجي (الإيثولوجيا هي الدراسة العلمية للسلوك الحيواني في وسط طبيعيّ) يفيد العكس، وينبئنا بأن الخوف مفيد، وحيويّ أحيانا، فقد يكون عنصرا محددا في الانتقاء الطبيعي، لأن الحيوانات التي تخاف، تهرب من مطارديها قبل سواها، فتكون أوفر حظًّا في النجاة والبقاء. كذلك الطالب الذي يخشى الفشل، فيضاعف الجهد كي ينجح، والسائق الذي يخاف الغرامة المالية، فيلتزم بقواعد الانضباط أثناء السياقة. والخوف من الموت، يجعل المرء أكثر حرصا على سلامته، وربما يدفعه إلى إكساب حياته معنى.

لقد وضع الفلاسفة القدامى (من مدرسة القدريين إلى "رسالة انفعالات النفس" لديكارت) العقل في مواجهة الخوف، وجعلوا قوة التأمل الفكري والاستدلال المنطقي العقلاني ضد فوضى الانفعالات الغامضة واللاعقلانية، وكانوا يركّزون على السيطرة، سيطرة الإنسان على انفعالاته، وتحكمه في أهوائه. أما في عصرنا الحاضر، فقد فشا الخوف وتعددت أسبابه، ولم يعد ردَّ فعلٍ حادًّا ومؤقتًا، بل صار معطى قارًّا لإقامتنا في العالم، وصورة أساسية لعصر الكوارث والأوبئة والحروب الذي نعيش فيه. ومن ثَمّ يعتقد فريق آخر أنّ من العبث مواجهة الخوف بالعقلانية كما كان القدماء يفعلون، وحصر الانفعالات بالعقل وفهم اللامعقول بالتحليل، بل بالعكس، فكما كان القلق منطلقا للمساءلة الميتافيزيقية، يمكن النظر إلى الخوف إيجابيا، واتّخاذه محرّكا للعقل. من حقنا أن نخاف، ولكن من واجبنا أن نحوّل هذا الانفعال إلى مساعد للكشف، إلى عامل تأمل وفعل، فلا نستسلم للفزع الذي ولّده كورونا ثم حرب روسيا على أوكرانيا، بل نحاول أن نستند إلى الخوف لتغيير سلوكنا تجاه ما يجدّ، وتكييف رؤيتنا إلى العالم مع تلك المستجدات.

***

لي مخاوف كثيرة، بعضها عامّ أشترك فيه مع خلق الله، وبعضها الآخر خاصّ بي. فأمّا المشترك فهو الخوف من واقع اختلط فيه الحاضر بالآتي بعد نشوب حرب لها آثارها حتّى على البلدان المصنّعة، ذات الاقتصادات القويّة، فما البال ببلداننا الفقيرة التي تقتات من قمح أوكرانيا وتعادي أهلها، فقد بدأ أغلبها يشكو النقص في الأغذية الأساسية، ولا ندري هل تتعظ تلك البلدان بما تعانيه اليوم لتعدّل سياساتها التنموية الفاشلة التي رهنت قُوتَها للدول الأجنبية. والخوف مما تشكله العودة إلى شرعة الغاب بعد أن نشرت روسيا بوتين جيشا من المرتزقة، على غرار الجيوش الانكشاريّة في العصور القديمة، ينشر الرعب حيثما حلّ وينكّل بالمدنيين ويمثل بجثثهم، كما جرى مؤخرا في مالي. والخوف من عودة الفاشية في فرنسا، حيث الجاليات العربية والإسلامية، وما تحمله من مخاطر. والخوف من غد غير رحيم، تنعدم فيه فرص الشغل لأبنائنا، ويجلل الضباب آفاقهم.

وأما الخاص، فإني أخاف من تسرب الغاز في بيتي وأنا نائم. أخاف من الأفعى والعقرب، ولو أني قتلت من كلّ منهما اثنتين في شبابي. أخاف من الكلاب، وقد عضّني صغيرا كلبان لا تزال آثار أنيابهما مطبوعة على جلدي. أخاف من مرض أو حادث يجعلني عالة على أسرتي. أخاف أن أسيء إلى غيري دون قصد. أخاف أن يباغتني نعي قريب أو حبيب. أخاف أن أعود إلى وطني في تابوت.

أوّلَ عهدي بالهجرة، كنت "أخاف أن أمشي في غربتي وحدي"، والآن، وقليل ضوئي ينحدر إلى المغيب، بتّ أخاف أن "أموت قبل أن أفرغ كنانتي"، كما قال لافونتين في قصيدته الطويلة "أدونيس".

كاتب من تونس مقيم في باريس



الفن، الخوف، الموت

فارس الذهبي

أين يبدأ دور المثقف وأين ينتهي، وهل يكفي الكاتب أن يراقب هذا العالم ويمرره عبر جملته العصبية ليخرجه بشكل آخر، كما تخيله أو تصوره هو، أم أن هنالك مسؤولية أخلاقية وفكرية على كل صاحب عقل، صُرف على بناء عقله الكثير من الأموال وسال الكثير من الحبر كرمى لوعيه ونضوجه، هل يكفي المثقف أن يجلس ويراقب أم ينبغي عليه أن يتحرك من أجل عالم أفضل. وما الذي يخشاه الخالق الفني من عمله، أو ما الذي يتهيبه، وماهي الحدود الفصل بين حياة الفنان والتماثل مع عمله.

يقول مايرخولد "اكتبوا على شاهدة قبري: لقد مات وهو خائف من هاملت..".

كان فسيفولد مايرخولد، رائداً عبقرياً من رواد المسرح الروسي، والعالمي، ففي اليوم الذي اندلعت فيه ثورة فبراير 1917، قدم مايرخولد إنتاجه لمسرحية ليرمنتوف الشهيرة "حفلة تنكرية" التي حضرت عرضها الشاعرة الأوكرانية آنا أخماتوفا التي وصفت العرض المسرحي بأنه "آخر عمل من مأساة النظام القديم".

كان يومها فيسفولد مايرخولد يودع نظاماً ويبشر مكرهاً مثل الكهنة المهووسين بالنظام الجديد الذي سينقذ العالم من هذا الزيف الذي ناله، لم يكن يدري بأنه يبشر بإعلان موته على يد جلاوزة البلاشفة، ممن انتزعوا الرحمة من قلوب الشعب الروسي العظيم، وصهروا أجراس كنائس الشرق من أجل بناء المدافع، عمل مايرخولد طويلاً كمعلم من معلمي المسرح في روسيا والعالم، وأسس لاحقاً نظريته "البيوميكانيكا" التي كانت تدحض من الجذور نظرية ستانسلافسكي، في إعداد الممثل، ولكن الأخير عاد وطلب منه بأستاذية نبيلة أن يكون نائباً له حينما أدرك وفاته القريبة التي تحققت بعد عام تقريباً، وحينها انطلق ميرخولد، في تقديمه كلاسيكيات العروض المسرحية في مسارح روسيا الفنية، حتى اصطدم مع السلطة الستالينية التي حاكمته بتهمة التجسس وأخضعته لتعذيب هائل طوال 18 ساعة وهو في عمر الـ68، فأقر بجميع التهم، وصدر القرار السريع بإعدامه، الذي نفذ في اليوم التالي من عام 1941، وبُرئ لاحقاً من جميع التهم في عام 1955، من قبل لجان تفكيك الإرث الستاليني، ويعود السبب الحقيقي لإعدامه لصداقته الكبيرة وقرابته من تروتسكي الذي كان من كبار مناهضي الدكتاتور ستالين، وأحد قادة البلاشفة ومؤسس الأممية الرابعة.

كان هاملت يرعب مايرخولد بقوة، وكانت شخصيته وهوسه بالانتقام مسيطراً على رأس مايرخولد بشدة، ولعله تردد كثيراً في تحقيق ثورته، أو موته، أو انشقاقه برفقة قريبه تروتسكي، كي ينتقم لأبيه القيصر من عمه ستالين الذي قتل والده وتزوج أمه، الأم، الوطن.

وستالين ذلك العم الذي راقب أعمال مايرخولد طويلاً حتى وصلته رسائله الخفية، من ثورة، وتمرد، ونقد للدكتاتورية، ودعوة إلى تحرير الانسان من تماهيه الواقعي، نحو أسلبة البيومكانيكا.

لكن مايرخولد الذي يصف خوفه بنفسه أثناء الاعتقال والتعذيب في رسائل مسربة، فيقول "الخوف، ذلك الشعور اللعين الذي يتنازع الإنسان وهو على شفير الثورة، الثورة على نفسه، حينما يعلن أنه قاتل وجاسوس، ولكنه في الحقيقة كاذب، أنا خائف، اكتبوا على شاهدة قبري أنني مت وأنا أخشى تقديم هاملت".

كان الاحترام الكبير للفن يسري في عروقه، وقد بان التحدي الخارق الذي عاشه مايرخولد أثناء تعذيبه من قبل جلاوزة الدكتاتور، أنه لم يكن يخشى ستالين، بل كان يخشى هاملت، كانت الذهنية التي يرتعش جسده تحتها هي ذهنية الفنان الذي يكمل معركته الفنية أثناء خوفه... مواجهاً موته.

ليرمنتوف صاحب "حفلة تنكرية" انتحر في مبارزة غبية، زجّ نفسه بها، وكما أبطال القرون الوسطى، لم يخف، لم يكن متنكراً...

أما شتيفان زفايج الذي انتحر في السنة التالية لإعدام مايرخولد، الذي فرّ من النمسا، وهو ألماني الهوى من أصول تعود إلى غرب أوكرانيا، يهودي نجا بصعوبة من إعدامات أفران هتلر، وحاز شهرة لا نظير لها جراء إبداعاته المبهرة، عن طريق كتب مثل "لاعب الشطرنج"، "24 ساعة في حياة امرأة" و"الخوف من الشفقة" تلك التي يرتجف القارئ جراء حساسيتها وشاعريتها وهو يصف قصة حب على طريقة تولستوي، تصف ضابط جيش يقع في هوى فتاة مشلولة، والاحتمالات التي تجري في مسارات العشق بينهما. بعد حصوله على الجنسية البريطانية، عاني شتيفان زفايج من اللااستقرار، واللاانتماء، والتنقل المستمر جراء الخوف من الموت، رغم غزارة إنتاجه وانكبابه الهائل على القراءة التي ربما هي التي أنقذت حياته، لكنه عاش حياة بائسة هارباً من دكتاتور يسعى لإبادته بذريعة انتمائه إلى دين ما، انتقل بعدها زفايج إلى البرازيل وهناك وبرفقة زوجته، أعد 192 رسالة اعتذار من الأصدقاء والأحبة، بمن فيهم زوجته الأولى، وكبار أصدقائه من الأدباء والكتاب

والشعراء وحتى الخدم والطباخين، يعتذر فيها ويبرر لهم سبب انتحاره، هو وزوجته الثانية، خوفاً من بشاعة الكراهية التي تتنقل في فترة الحرب العالمية الثانية، والتي سببت له ولمجتمعه دوامات من الحقد والغيرة والكراهية التي أثرت في نفسيته الحساسة، فاستلقى برفقة زوجته في السرير وتعانقا كما لم يفعلا سابقاً، بعد أن تناولا كميات من الحبوب المهدئة، وبسبب عواء كلبه الشديد لشعوره بغرابة ما يفعلان، أعطياه كمية من الحبوب المنومة أيضاً، فاستلقى أبدياً، وحينما دخل الخدم صباحاً، اكتشفوا خيوطاً من الدموع نشفت على وجنتيه وزوجته، وأكواماً من الرسائل المعدة للإرسال..

كان خوف زفايج مرعباً لدرجة أنه لم يدرك أن النازية ستحتاج لسنوات قليلة حتى تسقط، لكنه فضّل الرحيل على أن يحيا في عالم مشوّه مثل المجتمعات التي تولدها فترات الحروب والقهر.

في مكان آخر من العالم كان يوكيو ميشيما ...

أعدم مايرخولد في مبنى لوبيانكا، حيث لقي العشرات من المفكرين والثوريين والمناضلين المصير ذاته، في صمت بعد أن أدمي وجهه، من جراء الكدمات التي تركتها في جسده أعمال المحققين، وانتحر زفايج في سرير زوجته يبكي، من الخوف، اختار ميشيما الروائي والمسرحي الياباني الشهير، أن يتحدث في لقاء مصوّر مع التلفزيون الأميركي عن شغفه الذي بلغ حد الهوس بأعمال أوسكار وايلد وخصوصاً مسرحية "سالومي" 1891، التي حصل ميشيما على نسخة منها وهو مراهق وما لبثت حتى الرأس المقطوع تغير مشاعره ودوافعه وتبني له مدماكاً من أخلاق جديدة، سالومي التي تقطع رأس يوحنا المعمدان وتحمله بيدها وهي تنظر إلى فراغ عينيه، صورة زلزلت كيان ميشيما، الذي تنوعت حياته الفنية بين الكتابة الروائية والمسرحية والتمثيل والإخراج السينمائي، كان ميشيما يقوض بشكل من الأشكال روح اليابان المدجنة بعد هزيمة الحرب العالمية الثانية، مستعيداً الإنسان الياباني الذي يبني طوال حياته اسماً كبيراً لنفسه من حجارة الأخلاق والكياسة والنبل، ولعل الشعب الياباني الذي تفجر العنف في عروقه طوال الحرب الكونية الثانية، عاد ودخل إلى الصندوق الخشبي، معيداً بناء مجتمعه وكياسته ولطفه، لكن يوكيو ميشيما كان له رأي آخر، فقد اعتبر أن الأمة اليابانية أمة مخصية، بسبب الهزيمة المذلة التي تعرضت لها من قبل الأميركان والإغواء السادي الذي تمثله سالومي ذاتها، المنتصرون في الحرب ممن بدأوا العمل الحثيث على فتح البلاد وكسر تقاليد الإمبراطورية الممتدة لقرون عديدة غابرة، والتي بنت الشخصية الثقافية للإنسان الياباني الذي انتهى وهو يوقع استسلامه أمام الآخر، بعد أن ساد العالم، ميشيما "نبي البعث الياباني" لم يكن خائفاً من الموت، أو من الآخر، أو من الدكتاتور، لكنه كان خائفاً من التاريخ، ومن عبث الأخلاق، يخشى على كرامة الإمبراطور الذي يمثل روح اليابان، فتمثل الآخر له برأس مقطوع.

"هنالك لمن يريد أن يبحث في أشرطة الأفلام، فيلم يمثله يوكيو ميشيما في عام 1965، تحت اسم "يوكوكو" أو "الوطنية" يقول ميشيما "لا أبالغ إن قلت إنني دخلت



المسرح فقط من أجل تقديم مسرحية سالومي التي أخافتني طوال عمري..".

تلك المسرحية التي هزت كيانه، وجعلته يرى منذ طفولته، نهايته، كان يدرك بشكل من الأشكال أن أوسكار وايلد، رسم له خط سير حياته، رغم تشعب حياته فيما بعد، لكنه التقى مع سالومي في نقطة واحدة.

ترشح يوكيو ميشيما لجائزة نوبل ثلاثة مرات، وفي عام 1969 نالها صديقه وخصمه، ياسوناري كاوباتا في اللحظات الأخيرة من قرار لجنة جائزة نوبل، أصاب قبلها نجاحات لا تحصى وأصداءً مدوية لأعماله الفنية، والأدبية، ولكنه وبجرأة وخوف من ضمير الأمة المريض الذي كان يؤرقه، كان يحضر لعمله الأهم، فقد أسّس برفقة عدد من العسكريين الشباب، منظمة تدعى "درع المجتمع" وخاضوا تمارين فكرية ونفسية وذهنية وتاريخية وعسكرية كبيرة معه، بحيث كان يلقي عليهم يومياً محاضرات في تاريخ اليابان وضرورة استعادتها مجدها بعيداً عن الهزيمة.

وفي أحد الصباحات المشمسة قاد فرقته المكونة من أربعة أشخاص، نحو اجتماع معد مسبقاً، مع جنرال ياباني في قاعدته العسكرية، الأخير كان ينتظر منهم لقاء صحافياً، ولكنه فوجئ باعتقالهم له، وتقييده إلى الكرسي، بانتظار أوامره بجمع المعسكر تحت شرفة الضابط، حيث خرج يوكيو ميشيما، بروح تقمّصت يوحنا النبي، وخطب بالطلاب من العسكريين، حول شرف اليابان وضرورة استعادة مجدها، وضرورة تحرير الدستور من القيود التي كبّلته، وتحرير البلاد من قوانين اتفاق الاستسلام، فما كان من العسكريين إلا أن انهالوا عليه بالضحك والسخرية، واصفينه بالمجنون، والغبيّ، وبأن اليابان في حالة سلام حالياً، فطلب منهم أن يقوموا بانقلاب على السلطة الحاكمة وأن يعيدوا المجد للإمبراطور، ولكنهم سخروا منه مجدداً، كان ميشيما قد جهز نفسه لخطاب يمتد لساعة ونصف، ولكنه أوقف كلمته في الدقيقة السابعة، وولج عائداً إلى غرفة الضابط المقيد، وهناك قرر قتل خوفه، وتمثيل دور سالومي بنفسه، بأن يكون هو ذاته سالومي وكذلك يوحنا المعمدان، فعمد إلى استعادة تقاليد الساموراي اليابانية التي تفتخر بشرف الانتحار ساعة الفشل، فأمسك سيفا قصيراً، وبقر بطنه، يميناً وشمالاً، ثم جلس على ركبتيه منتظراً أحداً من رفاقه كي يضرب عنقه، كما هو متعارف عليه في طريقة انتحار "سيبوكو"..

ولكن الشاب كان خائفاً، فضربه بالسيف على كتفه، فازداد ألمه شدة، حتى تناول رفيق ثان سيف الساموراي، وأنهى حياته بقطع رأس يوكيو ميشيما، في واحدة من أغرب الحالات التي واءمت بين المسرح والواقع والموت، استل رفيقه الأول السيف القصير وبقر بطنه، وطلب من سياف الساموراي أن يقطع رأسه، ففعل، لتدخل الشرطة فتجد رأسين مقطوعين على نطع أبيض، وخلفهما تقبع اليابان الحديثة مقيدة إلى كرسي، بهيئة جنرال من فترة ما بعد الحرب، ربط ميشيما رأسه بعصابة تتوسطها شمس اليابان، وعليها كلمات تمجد الإمبراطور وتدعو لخدمته مدى الحياة.

حملت الصحافة العالمية رأس يوكيو ميشيما، كما لو أنها كانت سالومي بذاتها، وبدأت تتراقص بقصته، ورأسه بينما يقطر دماً نيابة عن اليابان.

مسرحية سالومي التي كان يجهز ميشيما لأولى عروضها في عام 1971، أي بعد وفاته بأشهر في عام 1970، قُدّمت بالفعل، وحينما أمسكت سالومي الرأس المقطوع على الخشبة أدرك الجمهور رسالة ميشيما العنيفة.. ولكنهم مع ذلك ظلّوا خائفين.

يبدو الخوف أمام العمل الفني مماثلاً للخوف من الحياة ذاتها، فالفن يفترض التماهي مع الشخصية، ومن لا يتماهى في حياته مع أفكاره، ويتمثلها، يعيش أزمة وجودية حقيقية.. حتى الخوف لدى الفنان يصبح درجات فمن كتب محذراً من الشفقة أرسل مئات الرسائل يثير فيها شفقة الرفاق معتذراً منهم على تجرؤه على خوفه.. ومن كان من المفترض به أن يخاف من الدكتاتور سقط مغشياً عليه خوفاً من شخصية لم يؤدّها، ومن تماثل في حياته مع حلمه وشغفه وفنه، مات بكامل شرف الفرسان.

الخوف فعل نبيل، لا يصدر إلا من الصادقين، في عالم لا أبطال فيه، بعد نزول الآلهة وأنصاف الآلهة من السماء إلى الأرض، وبعد فقد الأنبياء لقوتهم، حتى العلماء يخشاهم الله، حسب قراءة البعض لتنقيط مختلف للنص الديني.. الخوف حقاً فعل منحدر من الآلهة، منتم إلى نبالة البشر، لكنه قد يخنق روح الخائف، أحياناً قول الحقيقة يقتل، والتعبير عن الذات مخيف، حتى لوكان التعبير حقيقةً عن الخوف.

كاتب ومسرحي من سوريا مقيم في باريس



الخوف من القُبلة

سلطة ضبط السمعي البصري

ربيعة جلطي

لست أدري لماذا تذكرتُ الفنان غوستاف كليمت ولوحتَه "القُبْلَة" (Le Baiser) وأنا أتابع تسابق الرقابة في البلدان العربية لتعليق مسلسلات تلفزيونية، أو إيقافها نهائيا عن البث على الشاشات، بسبب لقطات توسَم بأنها مخيفة وتجانِب الصوابَ الأخلاقيّ العام السائد في المجتمعات. الصواب الأخلاقي المخيم على "عالمنا الملائكي" الذي يُخشى عليه من أن يفسده تصوير قُبلة مسروقة على خد الممثلة، أو يخلّ بموازينه الدقيقة عناقٌ حار للقاء اثنين على مدرج مطار وسط المسافرين، أو تزلزل الأرض تحت أقدامه نظرةُ إعجاب يتبادلها البطلان، أو..

تبادر إلى ذهني أن الفنان النمساوي العظيم غوستاف كليمت، لم يكن يدرك خطورة ما يفعله وهو يندفع بكلِّهِ و كَلْكلِهِ. بحركات جسده وأصابعه وريشته وألوانه. منهمكا في وضع لمساته الأخيرة لتشذيب لوحته الشهيرة المسماة بـ"القُبْلة" بين سنة 1907 و1908، مخلدا فيها لحظة عناق لعاشق يحضن وجه حبيبته الجميل، وهو يقبّل خدها. وتشيع "ألسنة الخبر" أن لقطة لوحته الجميلة تمثله هو نفسه رفقة حبيبته. اختار لها فضاء مُزَهّرا ومُوَرّدا بخلفية بلون الذهب. اللوحةَ العجيبة تلك، أشبعها تحليلا العديدُ من العارفين في أسرار الألوان والزوايا والظلال ومسقط الضوء والفراغات.

نعم اللوحة الخالدة تلك المسماة "القُبْلة"، أثارت اهتمام العديد من مُفكّكي رموزها النفسية والسياسية والإستيتيقية، إلا أن السيد غوستاف كليمت لم يكن يدري أنه بعد قرن من الزمن، أو أكثر بقليل، أو أقل، وفي عصر التكنولوجيا الخارقة، والتداخل الآني للقارات، عصر المعلومات، وتطور العلوم، والعقل الاصطناعي، والربوتات، والذرّة، وتعمير الكواكب البعيدة، فإن "قُبْلته" على الخد ما فتئت مرفوضة في بعض المجتمعات وتثير الرعب، بل وقد تحدث بسببها أزمة اجتماعية وسياسية وأمنية عويصة، وقد تسبب زلزالا على سلّم "عَبْقَر"، وحربا قبلية حديثة جدا، وصراعا ثلاثي الأبعاد، قد يؤدي لا قدر الله، إلى ما لا يحمد عقباه. يحتج الشيخ الواعظ المنذر المهدد وهو يلوّح بمفاتيح الجنة وخارطة موسعة لجهنم، وهو يقلّب الشاشات ومسلسلاتها المتنافسة في رمضان وقبله وبعده على جذب اهتمام المشاهدين يدقق النظر في تفاصيل الأجساد المتحركة ثم يحوقل :

- ألسنا في رمضان.

- بلى يا "رفيق" - يجيبه صاحب مهنته الفقيه السّمح- إنه شهر رمضان الكريم، شهر العبادات والكرامات، ولكنه أيضا شهر السهرات والليالي الطويلة الممتدة فلا بد أن تُؤثّث بما يسلّي الناس ويعكس نبض مجتمعاتهم وحياتهم ونفسياتهم وأحلامهم وآمالهم..

ولأن العالم لم يخرج بعد من غلالة الكوفيد الخانقة، الذي ما فتئ يتمطّى بصُلبِهِ ويُردِف أعجازا وينوءُ بكَلْكلٍ، فمازال الناس يبحثون عن المتعة في بيوتهم، ويبحثون عن قصص أخرى تقدمها لهم الشاشات، وتتنافس في ما بينها وتتسابق ببث مسلسلاتها وأفلامها المختارة بعد الإفطار. يتحلّق المشاهدون حول الشاشات بدل الأجهزة الخاصة للترويح والسهر. يتابعون الألعاب والأفلام والقصص والحكايات، ليس لألف ليلة وليلة ولكن لشهر واحد فقط، قد تسلّيهم وتخفف قلقهم الوجودي وتقرّب في ما بينهم، وتصلح ذات البين، وتدعوهم للنقاش في أمور الحياة.

لكن.. تصور.. هناك شخص غريب الأطوار، برأس كبيرة الحجم، في غفلة عن الجميع، يقبع هناك. ليس ببعيد. يتدخل في أمور المشاهدين خلال الأشهر الاثني عشر الماضية والقادمة، في ما لا يعنيه من حرية اختيارهم. يقرفص قريبا من شاشة التلفزيون. قريبا جدا. يحملق فيها بفم مفتوح. يبحث عن شيء ما. يرفع زجاجتي نظارته حتى نهاية طرفها السفلي، كي يتسنى له أن يرى جيدا. أن يكشف الخبايا. فلا تفلت منه تفاصيل القُبَل المتبادلة بين شخصيات العمل الدرامي: قُبَل على الرأس، على اليد، على الكتف، على الفم، على الجبين، على الخد.. لا يهم. سيان. صاحب الرأس الكبيرة جاد جدا. يحسب بدقة لا متناهية عدد القبل والمسافة الفاصلة بين الممثلة والممثل. بين شفتيهما، وأنفيهما. يقيس الحرارة المنبعثة من جسديهما. يخمّن مدى تسارع دقات قلبيهما. يحلل نظراتهما. يتخيل أشياء كثيرة يظنها تخدش الحياء ولا يخطر على بال المتفرج. يضيف إلى السيناريو من بنات أفكاره. يمتلئ رأسُه الضخم بالأسئلة الاستنكارية، ثم يهرع لرفع تقاريره الخطيرة، في غاية السرية، إلى سلطة الضبط. وهو يدرك أن الجهات المسؤولة



ستستجيب له وتحييه وترقيه لأنها تعرف وعن تجارب سابقة أن فكرة المنع ستحول انتباه الناس عن مشاكلهم اليومية، ستكشف لهم عدوهم اللدود الحقيقي الذي جاء ليحطم عاداتهم ومعتقداتهم وكينونتهم.

تالله إن صاحب الرأس الكبير لمخبر ذكي، كيف لا وقد اكتشف قنبلةً حقيقية تكاد تودي بالكون نحو العدم.

نعم. القنبلة/القُبلة تلك. وجدها تتدحرج بين ممرات المسلسل التلفزيوني الفلاني. فيجب إيقافه، حتى لو كان متابعوه بالملايين. فهم لا يفقهون، ولا يعرفون مصلحتهم أفضل منه. في الحقيقة يبدو الأمر عاجلا جدا! سريعا تذعن سلطة الضبط " المخولة" بالأمر، فيُمنع العمل الدرامي من البث على القنوات التلفزيونية الخاصة أو العامة. لا فرق. وسيشعر المراقبون المرابطون داخل أدمغة الناس، بالنصر. كيف لا وهم يرون في القُبلة أمرا جللا.. ينشر الفساد بين الناس. إنها "قُبْلَة نووية" خطيرة، وعليهم أن يقوموا بواجبهم الوطني والتاريخي والعقائدي بتوقيف البث، وإلا فيمكن أن يسبب ارتجاجا في المجتمع السليم وأمخاخه النظيفة.

كُثُرٌ من هم مثل صاحب الرأس الكبير ذاك، يرفعون تقاريرهم لسلطة الضبط يناشدونها باسم الأخلاق السامية السائدة في مجتمعاتنا الأفلاطونية الملائكية التي لا تشوبها شائبة والحمد لله، يناشدونها باسم السِّلم الاجتماعي والسياسي، أن توقف كل مسلسل أو فيلم يتجرأ على تمرير لقطة يضع البطل فمه خلالها على خد البطلة، لإيهام الناس المتفرجين بحدوث قبلة. ليس يهم إن كان الممثل يشخّص دور الأخ أو العاشق أو ابن العم أو الابن.. لا يهم..

المهم على الحاضر أن يخبر الغائب أننا قوم مختلفون عن بقية خلق الله. فعلاقتنا بكل ما يتعلق بالجسد، تدخل في إطار التابوهات. لا أحد مِنّا يقبّل أحدا في مجتمعنا الملائكي! الناس عندنا هكذا.. تولدُ وتكبرُ وتتكاثرُ وتموت دون قُبَل ولا تقبيل.. فمعذرة يا سيد كليمت. خذ لوحتك/القُبلة وانصرف.

لكن السيد غوستاف كليمت لا يستسيغ هذا الرد، يعتبره إهانة للوحته العالمية "القُبلة". يشعر بالحزن ثم بالشفقة على صاحب الرأس الكبير ومحيطه. عليه أن يجد طريقة لإقناعهم بضرورة القبلة بين البشر. لأن الخد الذي تقبّله لا تصفعه. ثم أليس من حسن حظ البشرية أن القبلة لم تعد تخضع للشرط الطبقي كما جاء في مؤلف "هيرودوت" مؤرخ الإغريق الأول في حديثه عن الفُرس في القرن الخامس قبل الميلاد. فحمدا لله فأنت لست مجبرا على تقبيل الأرض أو أقدام من تحب بدل وجهه، فقط لأنك أقل منه ثراء ومنزلة اجتماعية.

السيد غوستاف يريد أن يقنع صاحب الرأس الكبير الذي يطارد القُبل على الشاشات، ويشيع الرعب منها أن البشر باشروا تقبيل بعضهم البعض منذ بدء الخليقة، ودون حمولة إيروتيكية بالضرورة، وليس بالضرورة لهدف جنسي محض، بل لأسباب إنسانية لا تحصى، أحصاها علماء الأنثربولوجيا ومفككو النصوص القديمة. ويتمنى لو يبرهن له ذلك تاريخيا، ويقنعه بأن القبلة قديمة جدا، وحاضرة في الأدبيات القادمة من عمق تاريخ الإنسان في الهند 1500 سنة قبل الميلاد. وما فتئت القبلة ترمز للحب والوفاء والإخلاص والاستماتة من أجل الآخر، ترويها النصوص المختلفة عبر العصور من جلجامش إلى هوميروس إلى شكسبير.

احتار السيد غوستاف بين أن يذكّر صاحب الرأس الكبير ومَن وراءه بقول عنترة بن شداد:

فوددتُ تقبيل السيوف لأنها * لمعتْ كبارق ثغرك المتبسمِ

أو بشيء من شعر امرئ القيس وهو يتبا هى :

قبلتُها تسعاً وتسعين قبلة * وواحدة أخرى وكنتُ على عجل

وعانقتها حتى تقطّع عقدها * وحتى فصوص الطّوق من جيدها انفصل

كأن لآلئ الطوق لما تناثرت * ضياء مصابيح تطايرنَ من شُعل

لكن فكرةٌ جهنمية برقت فجأة في ذهن السيد غوستاف، فبدا له أن يدعو صاحب الرأس الكبير وهو المغرم بالأفلام، ومعه سلطة الضبط السمعي البصري، إلى مشاهدة مقطع من فيلم "سلامة"، مثلت فيه كوكب الشرق أم كلثوم، وغنت في مدح "القُبلة" بين العشاق، من شعر بيرم التونسي وموسيقى زكريا أحمد عام 1944 منذ حوالي الثمانين سنة، علهم يحترمون عقول الناس ويتركون للمشاهدين حرية الاختيار ماداموا يستطيعون تغيير الشاشة إن هم شاؤوا، وتجاوز القُبلة/القُنبلة النووية بكبسة زرّ.

شاعرة وروائية من الجزائر





الخوف من الخوف

أحمد سعيد نجم

مخاوف البشر غرائب وأسرار، وهي مما لا يحصيها العدّ، ومن بين كافة العواطف والانفعالات التي تعتمل في نفس الإنسان، أغزرها، وأكثرها تعكيراً لصفو الحياة هو الخوف. وأقول نفس الإنسان لأن النفس، أو الروح، إن شئنا الدقة، هي التي تنفعل، فتخاف، وغالباً ما يطاوعها العقل، أو يقف عاجزاً، مكتوف اليدين. فالعقل قد يعقلن الذعر، فيخفّف منه، أو قد ينساق هو الآخر مع الخوف في لعبته، فيتحوّل الخائف ساعتها إلى أضحوكة للآخرين.

لأن الخوف عبارة عن انفعالٍ شخصي محض، فلا يمكن تجسيده، أو الدلالة عليه، في مطرحٍ واحدٍ، ونقول عندها: هو ذا الخوف؛ عدوّكم الأكبر، فاجتنبوه. ففي النفس الخائفة لا خوف أقوى أو أقلّ، بل هنالك الخوف وحسب. وهي، أيْ المخاوف، كمثل ينابيع الأرض، تتجدّد كلّما نُبِشَ عنها. وكما تجرّ الحكايات حكايات أخرى، تجرّ المخاوف مخاوف أخرى. نظنّ أننا قد نجونا من أحدها، فلا نعرف كيف صرنا فريسة لغيرها، فهي مما يزيد، ولا ينقص. وكلما ازداد الانسان في العمر ازدادت مخاوفه، أو بشكلٍ أدقّ ازدادت كوابيسه؛ الهيجان اللامرئي لأسوأ مخاوفه.

والآن، أثمة في هذه الدنيا ما يخيف البشر أكثر من البشر أنفسهم ؟ والجواب: كلّا. فمن بين الذين شاركونا الجلوس ذات يوم على مقاعد الدراسة، ونحن صغار، أو من بين الذين نجد أنفسنا، مضطرين للعيش بجوارهم، أو على مسافة قريبة أو بعيدة عنهم، بحكم الوظيفة - العمل، أو الجيرة، أو القرابة، أو النصيب، نصيبنا في الدنيا هكذا، أو حين تتسلح العقائد بعد أن تتحوّل إلى أيديولوجيات مقيتة، بالسكاكين والرصاص والأحقاد، ولاسيما في أوقات الحروب الأهلية، فمن بين حَمَلة هذا النوع المسلّح من العقائد، أو ممن عددنا قبلاً من البشر، يوجد: قتلة، وحاقدون، ووشاة، وخونة، وأنذال، ومغتصبون، إلى آخر ما هنالك من أوصاف كريهة، ومشينة، تخصّ السيّئين.

يوجد: بشرٌ خُلِقوا وقد نُزِع الخوف من قلوبهم، أقصد الرحمة، فمن هؤلاء يطلع السفّاحون، والدكتاتوريون. وهم ومَن شابههم يتوجّب على الدوام الحذر منهم، والخوف إلى حدود الهرب، من مخططاتهم الأثيمة التي تقتات على مخاوف ونقاط الضعف التي تكون في العادة، في البسطاء من بني البشر.

ثم هنالك ما يخيف ويجمّد الدم في العروق في الموجودات الأخرى التي تتشارك معها العيش فوق ظهر هذا الكون، من حيوان، ونبات، وجماد. وقد لعب وعي الخوف، أو الخوف الواعي وهو من العواطف الإنسانية المشروعة، ومكوّن أساسي من مكوّنات طبيعتنا البشرية، دوراً رئيسيّاً في حفظ جنسنا البشري من الانقراض. فالخوف الذي ألجأ أسلافنا إلى الكهوف وأغصان الأشجار، هو الذي أعانهم مع الأيام على التلاؤم مع جميع الأجواء والبقاع الجغرافية التي صدف أن وُجدوا فيها.

وبعض المخاوف من الكائنات المرعبة حقاً، الحيوانات الضارية، أو الجمادات الجليلة، الجبال الشاهقة، والمغاور السحيقة، والأمواج العاتية وغير ذلك من مخاوف، حتى من البشر أنفسهم، كلّها فيها الحقيقيّ، وفيها الزائف. وفي المحصلة النهائية، فالخوف من هذه الأشياء لا خوف منه، وبالإمكان تفاديه، الاحتيال عليه، كأن نغيّر عاداتنا في العيش.

ماذا؟ أأخاف المرور في الزقاق الفلانيّ لوجود قاطع طريق وغد، يفرض خوّة على كلّ مارّ؟ إذاً، سأغيّر الزقاق، حتى لو اضطررت إلى لفّة طويلة في الطريق الموصل إلى بيتي. أأخاف من أفلام الرعب، أو من تسلّق المرتفعات؟ إذاً، فلا داعي بتاتاً لمشاهدة الأولى، ولا إلى تسلق الثانية؟ تماماً بتلك البساطة يمكن لهذه الوصفة الفولاذية؛ أن تعيننا في الابتعاد عن الخوف، أن نغلق الباب أمام هذا النوع من المخاوف، نغلقه ونستريح.

ثم هنالك نوعٌ آخر من المخاوف هو من صنع أوهامنا ووساوسنا؛ مخاوف تفرّخ مخاوف جديدة. الشجرة التي تخفي الغابة، وهذه أصعبها، لأن أصلها الفعليّ لا يوجد في أيّ خارجٍ حقيقيّ، بل داخل النفوس، وبالتالي فهي لا تزول إلّا مع الموت. والأمر هنا يتعلّق على الأرجح بالجينات، أو الأمراض التي قد تطرأ على الانسان، ولاسيما مع تقدّمه في السنّ، بفعل الجفاف الذي قد يصيب الأوردة الدموية المغذّية للدماغ. فترى الإنسان العاقل، شديد الشجاعة، كان، يصير في الأيام الأخيرة من حياته، وقد تستغرق تلك الأيام الأخيرة سنين عديدة، يرى أشباحاً في غرفة نومه، فيعود، وهو في الثمانين أو التسعين من عمره، كما الأطفال، بل وأخوف من الأطفال، فلا يعود يجرؤ، هو كبير العائلة، على النوم في غرفته بمفرده، يحتاج إلى أيدينا وأجسادنا الحانية، تقاسمه مخاوفه.

ولا يسعنا بإزاء مثل هذا النوع من المخاوف إلّا الرثاء، للأثر اللعين الذي يتركه مرور

الزمن على بني البشر، وصورتهم الزاهية في أعين الآخرين. فلتلك المخاوف علاقة بتكويننا البيولوجي، والبيئة التي عشنا فيها، والتربية التي تلقّيناها، وباختصار أكبر، فالكلمة الأخيرة بخصوص مسبّبات تلك المخاوف، ولماذا هذا التنوّع المذهل فيما قد يخيف، ولماذا يخاف فلانٌ من هذا الشيء، ولا يخاف منه علّان، وما إذا كانت تلك المخاوف مما يمكن علاجه أم لا، كلّها أمور ينبغي أن تُترك الكلمة الأخيرة فيها للعلم.

ثم هنالك الخوف بما هو مفردة من مفردات اللغة. فلدينا كمٌّ وافرٌ من الاستخدام المجازيّ لتلك المفردة، أو مرادفاتها "خشية"، "هيبة"، "رهاب"، "فزع".. إلخ. وهذا النوع من المخاوف نوع أجوف، اخترعه البشر، ليرشّوا الملح على مغامراتهم أو أفعالهم الحياتية، وليجمّلوا لغاتهم، ويزيدوا رصيدها من المحسّنات البديعيّة. ولنأخذ، على سبيل الدعابة، الجملة التالية:

" أخاف أن أتأخر عن موعدي".

أين الخوف هنا ؟ لن نعرف شيئاً عن هذا النوع المخنّث من الخوف قبل أن نمضي مع النصّ الذي وردت فيه هذه الجملة الانشائية إلى نهايته. فقد يكون الموعد غراميًا، وبالتالي، فالتأخر قد يؤديّ إلى ارتباك في العلاقة، أو انفكاكها. وبالأخصّ إذا تكرّر، من دون أعذار واضحة. وربما كان الخوف هنا متعلّقاً بمقابلة عمل، أخشى أن أفقده، فأقطع عندها في ربع ساعة ما يأخذ في العادة ساعة مشي، فالفرص الثمينة لا تتكرّر.

وربما كانت الجملة تخصّ نزالاً مع أحدهم، وجّهتَ له، أو وجّه لي، إهانة بالغة، وأخاف إن تأخرتَ عن العراك معه، العراك الذي سيكون على مرأى من الآخرين، وبتشجيع من حساباتهم الخبيثة، أن أدعى "خوّيفاً"، أو أيّاً من المرادفات العديدة لكلّ من يتملكه الخوف: "جبان"، "رعديد"، "متخاذل"، "نعجة"، وفي الإنكليزية يُطلقون على أمثال هؤلاء الأشخاص، الذين يجمّدهم الخوف في أمكنتهم كلمة:

" دجاجة!".

وفي العربية قد نطلق عليهم تسمية:

" نعجة!".

لماذا نسمّي الخوّيف أو الجبان: نعجة، أو دجاجة؟ لا يمكننا أن نصل إلى نتيجة مرضية بهذا الخصوص إلاّ بضربٍ من التخمين. فمساءلة اللغات عن أسرارها في اختيار محسّناتها البديعية ضربٌ من العبث، لا يحلّ المشكلة، بل يزيدها تعقيداً.

ثم هنالك النزال نفسه، الخشية من أن تكون نتيجته الموت، وعند الكثيرين، بل عند أكثر بني البشر، الخوف من الموت مرادفٌ للخوف من الله والقصاص يوم الحساب. أن نصير في قلب التراب، قبل أن تتاح لنا فرصة التطهّر من آثامنا العديدة، الآثام التي ارتكبناها ولكن لا يعرف سوانا أننا ارتكبناها. وهذه أيضاً؛ "آثامنا"، الناجمة ربما عن ارتكاب محظورٍ مّا (تابو)، لا نعرف كيف ولماذا اقترفناه، لكننا اقترفناه وانتهى الأمر، وسنمضي حياتنا بعد أن ارتكبناه، ونحن خائفون من أن ينكشف للآخرين، صدفة، أو بعد كأسٍ أو كأسين من العرق المثلّث، فتهوي صورتنا في عيون الآخرين إلى الحضيض. فها أن حَبّة خوف، قد تكون غير مرئية في زمن، ثم تتحوّل في زمنٍ لاحقٍ، مع اشتداد الوعي، ومحكمة العقل، إلى عنقود مخاوف .

وأما بخصوص مخاوفي الشخصية، القديمة أو الراهنة، فلو جرى تخييري لما قمت بفضحها. وما يجعلني أكتب عنها الآن أنها ليست من العيار الثقيل. وسأبدأ بالقديمة، الأزلية، منها. وأقساها بالنسبة إليّ: رهاب الأماكن المرتفعة؟ نعم، فأنا أستمتع، والأدق أنني كنت أستمتع فيما مضى بتسلق الأماكن المرتفعة، فصعود الجبال واحد من هواياتي المفضّلة، بالرغم من أن الجبال التي تسلّقتُها في حياتي المديدة تُعدّ على أصابع اليد الواحدة، وبالكاد، يمكن أن تُدعى جبالاً، والحديث هنا يخصّ الهضاب المحيطة بعيني: الفيجة والخضرا، قرب دمشق، أو إن ابتعدتُ أكثر، فقد أتحدث عن جبال الزبداني وسرغايا، التي حاولنا تسلّقها مراراً، في المراهقة، في مساعينا الدؤوبة للهرب إلى لبنان .

كيف أخشى الأماكن المرتفعة، ومع ذلك لا أخشى تسلّقها؟ السرّ هنا يكمن في المنظور. ينبغي أن يتحدّد المنظور قبل أيّ حديث. ففي عملية الصعود لا أرى إلاّ ما يتوجّب رؤيته. وعلى هذا، فإلى الآن، قد أقبل أيّ دعوةً إلى التنزّه فوق قمة جبلٍ من الجبال، شريطة أن تكون مستوية، وأكون كمن يتسكع في شوارع المدينة. وباختصارٍ أكثر، فأنا لا أرى مشكلة في النظر من تحت إلى فوق: رؤية الأشياء تصغر كلما اقتربنا منها. قد يصيبني بعض الدوار، ففي النهاية أنا بشريّ. ولكن لا يسقط قلبي في الأشياء، ولا يضيع بين أحشائي، وتصبح عملية استخراجه مؤلمة للغاية، إلّا إذا اضطرتني ظروفٌ قاهرة لأن أنظر من فوق إلى تحت، من القمة إلى الأسفل؛ الوديان العميقة، القيعان، أكتاف الجبال، الأشجار، البشر وقد صاروا ذباباً، كلّ هذه الأشياء، منظوراً



لها من فوق الجبل، أو من نافذة الطائرة، من الدرجة الأخيرة في السلّم، إلى الدرجة الأولى فيه، أتمنى لو يجري إعفائي منها . هل انتهيت؟ وهل لمخاوف الانسان من انتهاء؟ نعم، أخاف أفلام الرعب، ولا أقبل دعوة لحضور أحدها، حتى ولو وعدتُ بأموال طائلة، رغم حاجتي الماسّة لتلك الأموال. وحفيدتي تستهجن خوفي من هذا النوع من الأفلام، الذي تعشقه هي إلى حدّ الهوس. تستفسرني عندما تراني أهمّ بمغادرة الصالون، بعد أن تُشغِّلَ في السهرة واحداً من تلك الأفلام:

" كيف تخاف منها وهي تمثيل بتمثيل؟".

حسناً، أعترف أنها، بقولها هذا، تفهم لعبة الفنّ أكثر منّي، وأنها قادرة أكثر مني على خلق تغريبٍ بريختيّ، أو مسافة ملحمية، بينها وبين ما تشاهده، أو تقرأه، لا تترك للحيل الفنية أن تخدعها. وأنا أفنيت عمري في تمثيل العوالم، تجسيدها من خلال فنّ القصة، اللعب بالكلمات، ومع ذلك فلا أستطيع حتى الساعة، أن أقيم أيّ فارق بين الحقيقة والتخييل، فما تزال بعض الأفلام الهندية، مثل فيلم "سانغام"، تبكيني حديثاً، كما أبكتني قديماً .

ثم، هنالك القطط، (السنانير، لا أعرف لماذا استغنت لغتنا العربية الحديثة عن هذه المفردة الجميلة) ليس كلّها بل المنزليّة منها فقط. إذ لم يسبق أن كانت لي متاعب مع القطط الشاردة. فهذه قد أشفق عليها، وأوزع بقايا الطعام بينها وبين حاوية القمامة، الكلّ له نصيب من أعطياتي، ثم إنّ معنا الجهات الأربع لنفرّ إليها، أنا وهي، إن وقعت المواجهة بيننا. وحدها؛ القطط التي تعيش مع البشر في منازلهم، (وهنا قد أثير ضدّي منظمات حقوق الحيوان) بظهورها المقوّسة، والإمكانية الدائمة لديها للانتقال المباغت من الودّ الخنوع إلى وحشيّة الفطرة الأولى، هو ما يبقيها في المرتبة الثالثة من قائمة مخاوفي، بعد رهاب الأماكن المرتفعة، وأفلام الرعب. فهذا النوع من "السنانير" جاهز دوماً، لأن يشطب ملايين السنين من العيش المشترك مع بني البشر، لأقلّ هفوة، إن غضبت فستخمش أقرب يدٍ لها، حتى ولو كانت يد رضيع، أو عندما يحلو لها في الكثير من الأحيان، كنوعٍ من إضفاء قيمة زائدة على وجودها في المنزل، أن تلعب دور الكلب؛ الحارسة الأمينة للبيت ولساكنيه، في مواجهة الضيوف الغرباء!

ومع ذلك، فأين العيب في المخاوف التي ذكرتُها حتى الآن؟ بل أيّ مثلبة قد تشوّه سمعة الفيل إن أُخِذَ عليه خشيته من الفئران، إن كانت تلك الخشية حقيقيّة، وليست من نسج خيال صانعي مسلسل "توم وجيري"؟ ومن يجسر على الوقوف وجهاً لوجه أمام فيلٍ هائج؟ الأسود، ملوك الغابة، لا تقوى على ذلك الفعل المتهوّر، شريطة أن يتمّ إخراج الفئران من المعادلة:

" أن توضع بين قوسين!".

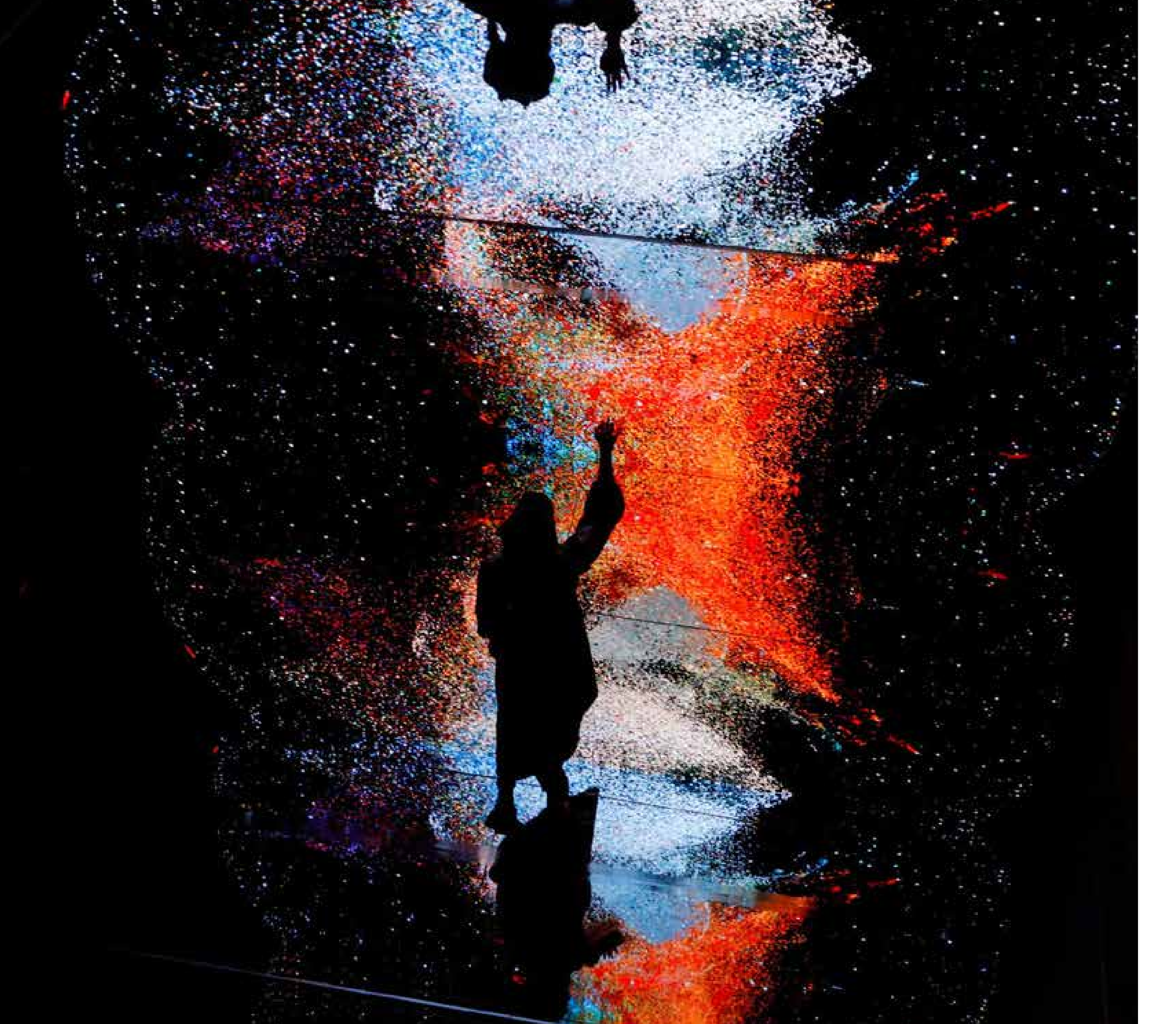
صحيح ؟ فإذا استبعدنا الرعب الذي تسببه الفئران للفيلة، وإذا استبعدنا كونها الطبق المفضّل للسنانير، والجوارح، والأفاعي، فمن أجل أيّ غرضٍ جليلٍ وُجدت تلك المخلوقات، التي يمكن من منظورٍ فيليٍّ خالص أن يستمرّ وجود الكون، بل وأن يكون "أحسن العوالم الممكنة"، إذا جاز لنا هنا استعارة مفردات الفيلسوف الألماني لاينتس، بمعزلٍ عن الفئران؟

هل أواصل أكثر، لعبة التلهّي بمفردات اللغة، أنيط بالكلمات الجليلة مهمة تعداد مخاوفي إلى نهايتها؟ مستحيل، لأنها ستحوّلني إلى أضحوكة، سيرة تلوكها الألسن، في اللحظات التي يتلذّذ فيها الناس أيّما تلذّذ بتعداد، مخاوف، نواقص الآخرين. لماذا ينبغي عَلَيّ أن أتوغّل أكثر في هذا الحقل الشائك؟ ولماذا قد أعطي للآخرين أسلحةً أعرف سلفاً أنها يمكن عند أيّ زَعَل، أو خلاف مستحكم، أو طلاق، لا سمح الله، أن ترتدّ إلى نحري؟

" أنظروا فلاناً من الناس: يتصرّف ويكتب عن الحرب وأهوالها كما لو أنه عنتر زمانه، رغم أنه على أرض الواقع يخشى القطط المنزلية، القطط التي قد يدفع بعض البشر في بعضها أثماناً باهظة".

والآن، فكلّ ما قلته منذ قليل عن مخاوفي كان من قبيل الدعابة، لتكملة الحجم المطلوب لهذه المادّة، وإلّا فمخاوفي الحقيقية في هذه الأيام تحديداً، تقع في مكانٍ آخر: فالمخاوف التي لا تنيّمني الليل تكمن في المستقبل، في الآتي من الأيام. فبعد أن عشنا في العقد الماضي أهوال الحرب في سوريا، فتدمّرت بيوتنا وغدونا متسوّلين لأيّ منفىً يقبل بنا، ثم إننا أمضينا أول عامين من هذا العقد الجديد في أهوال كورونا اللعين، فما المرعب الذي قد تتمخضّ عنه الحرب في أوكرانيا، إنْ طال أمدها، أو استعصت على إمكانية حلٍّ مقبولٍ من أطراف النزاع كافّةً؟ الحربُ، ومن بعدها الوباء، فهل نحن من بعد الوباء، على موعدٍ مع القنبلة النووية؟ هذا هو ما يخيفني في هذه الأيام، وليُشطب كلُّ ما سبق أن قيل في عن الجبال والسنانير وأفلام الرعب.

كاتب من فلسطين مقيم في الإمارات







لماذا يخاف الكاتب العربي من القارئ؟

أمين الزاوي

قال المقري التلمساني (1578 - 1631) في موسوعته الشهيرة "نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب" متحدثا عن عامة أهل الأندلس، عارضا موقفهم من المبدع الذي يشكل خروجا عن فهوم "القطيع" وهو ما يعكس الموقف من الكتابة التي تخرق السائد وتكسر الكسل العقلي: «... فإنه كلما قيل 'فلان يقرأ الفلسفة'... أطلقت عليه العامة اسم زنديق، وقيّدت عليه أنفاسه، فإن زلَّ في شبهة رجموه بالحجارة أو حرقوه قبل أن يصل أمره للسلطان».

هذه الحال التي تحدث عنها المقري التلمساني منذ أزيد من أربعة قرون والتي تصف العلاقة ما بين مبدع يتكئ على العقل والسؤال وغوغاء تم تشكيلها على صورة "ذوي الأمر والنهي" المعتصمين بالإيمان المطلق والرأي الأوحد، لا تزال سارية على زمننا الراهن الثقافي والإبداعي، ولا تزال العلاقة متوترة ما بين المبدع المعاصر العقلاني الذي يفكر "خارج" القطيع بعيدا عن الدوغما الدينية أو السياسية من جهة والغوغاء "الغاضبة" و"المعرّضة" لغسيل المخ من جهة ثانية.

إن "الخوف" ثقافة عربية ومغاربية بامتياز، إرث متأصل في التاريخ السياسي والثقافي والإبداعي للمنطقة منذ غابر العصور، وقد ظلت تنمو وتتوالد في أشكال مختلفة تحت سلطة مؤسسات القمع المتعددة والمتواصلة والمعروفة بإبداعاتها الكثيرة في فنون التقتيل والسجن والرعب والتعذيب، لقد تفننت الأنظمة الثيوقراطية والدكتاتورية العربية في تشريد المثقف وفي تعذيب المواطن، فكم من شاعر أو مفكر أو مصلح متنور تم سحل عينيه أو تقطيع أطرافه أو رمي جثته في النار أو قطع رأسه أو دفنه حيا أو... وقد وردت في كتب بعض الأولين واللاحقين آلاف المرويات التي تقشعر لها الأبدان عمّا عاناه الإنسان المثقف التنويري في جغرافيا العرب السياسية والدينية.

لم يكن لثقافة الخوف أن تتكرس لولا أنها وجدت الدعائم التي تحفظ كيانها وتثمر بذرتها المرّة، وعلى رأس هذه الدعامات البرامجُ التعليمية في المدرسة وفي الجامعة التي تبرر وتمرر أيديولوجيا الرضوخ و"التعمية" الفكرية وسيكولوجيا "الطاعة" الجماعية من جيل إلى آخر، كما أن مؤسسة المسجد التي تحولت إلى ملحق للمخافر وللمؤسسات الأيديولوجية الموكلة إليها مهمة تعميم فكرة "تأليه" الخليفة أو الرئيس أو القائد الأكبر أو الزعيم الذي يصبح في مخيال العامة "ظل الله على الأرض" تقوم بمهمة زرع الخوف في أوساط المؤمنين، بل إن الله نفسه الذي من المفروض أن "يُحبّ" أصبح تحت سقف هذه المساجد مصدر "خوف" وذعر.

رافق الخوفُ الإبداعَ العربي في علاقة جدلية خطيرة وثابتة، فكل نص أكان شعريا أو سرديا أو فلسفيا إلا ويحمل في داخله "صدى" الخوف، في لغته وفي بنائه وفي سرديته الفكرية والشعورية.

إن كل مبدع عربي ومغاربي خارج عن "قطيع" الخاصة والعامة يعيش الرعب المستمر، فكلما أبدع قصيدة أو قصة أو رواية أو فيلما أو منحوتة أو لوحة، إلا وكان هناك من يتربص به، من يراقبه، من ينصب له المشنقة أو يفتح له باب سجن أو يحضر له سوط جلاد غير رحيم، هذا الترقب اليومي المليء بالمرعب والذي يعيشه ويتعايش معه المبدع التنويري العربي والمغاربي مصدره الرقيب السياسي وتوأمه الرقيب الديني، إنهما "العين" التي لا تنام أبدا.

تتحدد علاقة الأنظمة الثيوقراطية والدكتاتورية العربية بالإبداع والمبدعين على قاعدة الشفوي والغموض المؤسساتي، حيث يختلط مفهوم الدولة بمفهوم النظام السياسي القائم، وللحفاظ على هذا الوضع يصر النظام على عدم سن قوانين للرقابة، مهما كانت طبيعة قسوة المنع فيها، لكي تبقي الواقع الثقافي والإبداعي والفكري تحت التهديد المستمر وتحت الطارئ الأزلي، وأمام هذا الوضع الشفوي الغامض والمقصود كل إبداع مختلف غير

شادي أبو ريدة

مسموح به وكل تفكير نقدي ممنوع دون معرفة حدود "الممنوع" وبداية "المسموح به"، وتشتغل هذه الأنظمة بهذه الطريقة البدائية المعاصرة لمغالطة الرأي العام الدولي الذي يراقبها والمدافع عن حقوق الإنسان ومن بينها حرية التعبير، ودرءا لكل محاولة العزل الدولية فإن هذه الأنظمة الثيوقراطية والدكتاتورية العربية والمغاربية تفضل العيش في "المنطقة الرمادية" على المستوى السياسي والفكري والإبداعي.

ولكي تمنح هذه الأنظمة الدكتاتورية والثيوقراطية لنفسها شرعية تكميم المبدعين التنويريين الذين يحملون مشروعا فكريا وسياسيا معارضا لمشروعها، تقوم بين الحين والآخر بتجييش الغوغاء ضد "الكتب" الإبداعية أو ضد المبدعين النقديين، حيث تدفع "بميليشياتها" الدينية من المشرفين على "المؤسسات" الدينية كالمساجد وكليات الشريعة والمعاهد الإسلامية بشن هجوم على المبدعين والاستعانة بالفتاوى الخاصة بالتكفير والمرتد والخروج عن "المعلوم من الدين".

وأمام هيجان "الغوغاء" في الشوارع وفي ساحات المؤسسات الجامعية (ما حدث لرواية 'وليمة لأعشاب البحر' لحيدر حيدر أو رواية 'الخبز الحافي' لمحمد شكري، ما عاني منه ناصر حامد أبوزيد من تهديد ومطالبة بتطليق زوجته منه...) تستغل الأنظمة الدكتاتورية "ذات القلب" الثيوقراطي مثل هذه الحوادث لتكريس المنع وتنويع الرقابة ورفع الأسوار عالية أكثر أمام أيّ صوت يدعو إلى الحرية الإبداعية.

أمام السيل الجارف من الغوغاء التي تطالب برأس المبدع وبحرق الكتب، يسكن الخوف المبدع ويتمدد في نصه القادم، وسيصبح "الخوف" جزءا من "العملية الإبداعية"، حيال هذا الوضع يبدأ الكاتب "يزن" الكلمات وزنا دقيقا خوفا من التأويلات ومن القراءات الثيوقراطية الغوغائية، وشيئا فشيئا سيجف نسغ النص وسيصبح هيكلا بلا روح ولا معنى، أو في حالات أخرى سيضطر المبدع إلى الهجرة لحماية حياته وحياة نصوصه.

لا يتوقف خوف المبدع الحر في العالم العربي والمغاربي عند هيجان الغوغاء وسجون الأنظمة ومقاصلها ولا عند التكفير المسلط عليه من قبل فقهاء الظلام، بل أيضا عند تلك الطبقة التي تعمل على تبرير اغتيال المثقفين والمفكرين والمبدعين، وقد يكون من بين هؤلاء التبريريين مجموعة من المثقفين أنفسهم، الذين تحركهم الغيرة أو الحسد أو بحثا عن منصب، فما صدر من فتاوى تبرر محاولة اغتيال نجيب محفوظ، وأخرى تبرر اغتيال المفكر فرج فودة في القاهرة، وأخرى تبرر اغتيال حسين مروة ومهدي عامل في بيروت، وأخرى تبرر محاكمة صادق جلال العظم في سوريا بعد أن أصدر كتابه "نقد العقل الديني"، وأخرى تبرر اغتيال الروائي الطاهر جاووت والفنان الشاب حسني في الجزائر، وأخرى تبرر إعدام المفكر السوداني محمود طه... - هذه الفتاوى التي صدرت عن "نجوم" دينية كاذبة ومن بعض المثقفين الطامعين والمتورطين مع أنظمة سياسية قمعية وفاسدة - هو ما يجعل ثقافة الخوف مستمرة ومتجددة من جيل مبدع إلى آخر.

إن تبرير اغتيال المثقفين من قبل العامة والخاصة أيضا سببه إضافة إلى "الشيطنة" التي قد تصبغها بعض الأنظمة السياسية والدينية على هذا الكاتب أو ذاك، على هذا المفكر أو ذاك، على هذا الفنان أو ذاك، - سببه - الخلط الواقع في الساحة الثقافية ما بين "الشريعة" و"الأدب"، ما بين "الإبداع" الذي يشتغل على "الخيال" و"الأسطرة" والشريعة التي تشتغل في حقل "الدين"، لقد اختلط الأمر على العامة بإيعاز من الخاصة التقليدية التي لا تريد أن يقاسمها أحد في صناعة الرأي العام المستلَب.

لقد أصبح رجل الدين يحاكم الأديب من منطلق ديني أخلاقي إصلاحي دون فهم ودراية بما تعنيه كلمة "الإبداع" التي شجرتها الحرية أولا وأخيرا.

إن الخوف الذي يعاني منه المبدع الحر النقدي في العالم العربي والمغاربي هو نتاج الواقع الذي أضحى فيه كل شيء يقاس بمقياس الدين السياسي، لقد "تديّن" المجتمع سياسيا كثيرا ولم يبق للمبدعين من هامش للحياة كما يتصورونها، وكما يعرفها المبدعون في العالم الآخر حيث "الدين" جزء من الحياة واختيار شخصي وليس هو "الكل في الكل" كما هو قائم عندنا في العالم العربي والمغاربي.

إن ما عاشه طه حسين من تهديد وتكفير وطرد ومحاكمة بعد إصداره كتاب "في الشعر الجاهلي" كان ذلك قبل قرن من الزمن 1926، لا يزال ساريا حتى اليوم بين جموع المفكرين العقلانيين في هذا العالم، وإن تراجع طه حسين لم يكن عن قناعة فكرية كما ادعى البعض (من بينهم محمد عمارة)، إنما كان بدافع الخوف على حياته من العامة والخاصة من الأزهريين المتطرفين وبالأساس من تيار الإخوان المسلمين.

إن نتائج الخوف المنتشرة بشكل عضوي في الحياة اليومية للمواطنين العرب والمغاربيين وفي الثقافة والإبداع والفكر لا تمس مصير حياة الكاتب وحده، الكاتب المهدد، المراقب، الملاحق والمكَفَّر، بل تتعداه إلى مصير بنية النص نفسها، فكل نص إبداعي يولد في ظل ثقافة الخوف معرض للتشوه لأنه يُكتب في غياب حاسة "النقد" وفي غياب "سقف للحرية" تتطلبها الكتابة.

ولأن الخوف حاضر كالنفس في حياة المبدع وفي حياة النصوص، فالقراءة في العالم العربي والمغاربي هي الأخرى معرضة للتشويه، فالقارئ الباحث عن الحرية وعن العقل والنقد، لا يثق في النصوص العربية التي يعرف مسبقا بأنها صادرة عن فضاءين سياسي وديني معاديين لحرية الإبداع ولحرية المبدع، نصوص صادرة عن كاتب معرّض للمصادرة والرقابة والتجريم، لذا تعرف قراءة النصوص المحلية انحسارا رهيبا، في المقابل يلجأ القارئ العربي والمغاربي إلى قراءة النصوص الأجنبية المترجمة، والتي على الرغم من أنها تصدر هي الأخرى في مثل هذا الظرف القامع، إلا أنها تحوز على حيز أكبر من الحرية باعتبار أن "الرقيب" يعاملها على أنها "غريبة" وليست لها علاقة بالمحيط المحلي.

وحتى مع تطور التكنولوجيا وتكاثر وسائل التواصل الاجتماعي وانتشارها ولو بشكل استهلاكي في العالم العربي، إلا أن الرقيب لا ينام فهو يلاحق الكاتب على الشاشة، فقد كونت الأنظمة الثيوقراطية والدكتاتورية جيشا من الشرطة المتخصصة في ملاحقة النصوص المنشور على الصفحات الإلكترونية وعلى مواقع المبدعين، بهذا المعنى لم تتمكن التكنولوجيا من تحرير المبدع في العالم العربي والمغاربي، لذا فالخوف يلاحق المبدع حتى وهو أمام شاشة هاتفه الذكي كما كانت تلاحقه في المطابع الورقية، ففي الحالة التقليدية أو التكنولوجية هو متيقن بأن هناك عينا تراقبه، ومسدسا خلف رأسه وسجنا بابه ينتظره وجلادا لا ينتظر إلا ظهره وأطرافه.

كاتب من الجزائر

الخوف كنزُنا الباقي

محمد الدميني

" عندما خلَقت الآلهة البشر، فَرضَت عليهم الموت، واستأثَرتْ هي بالحياة" (ملحمة جلجامش)

لو قدّر لي أن أرصد بذور الخوف الأولى في حياتي فسأقول إنها وجدت في قلب تلك القرية النائية في إحدى الجبال الرفيعة، جنوب السعودية.. لم يكن الخوف، آنذاك، مما نجهل فقط، بل ممّا نعرف ونسمع من أقاصيص وحكايات بعضها يرويها الآباء لكي لا يصبح الصغار فريسة سهلة للأنداد المتربّصين، وبعضها تنسجها الجدات والأمهات، ونحن نتقلّب بين أيديهن طلباً للنوم.

ما أن كبرنا قليلاً حتى جرى طرْدنا من دفء علّيّة الأم، وإيقاع يديها على ظهورنا إلى فسحة رحبة متعددة الأغراض في المنزل، يتحول في المساء إلى صالة نوم للأولاد الأشقياء، وربما في أيام أخرى مجلساً فسيحاً للضيوف حين يطرقون باب المنزل زائرين الوالد بحثاً عن لقمة طيبة، أو لمناقشات عارمة حول نزاعات أهالي القرية التي لا تهدأ.

الليل كان قلب الخوف، ومخزن قصص الرعب التي تسرّبت من أحاديث الآباء حول الجن الذين ينتظرون الصغار عند منعطفات القرية، والذئاب الثاوية في الأودية التي تهاجم فرائسها في الليل، والضّباع التي تتجول بحثاً عن طعام، كل هذه الكائنات يتوجب العيش معها واقعاً أو استيهاماً في ليالي القرية الكالحة التي لم يدخلها ضوء الكهرباء بعد، فيما تزيدها الرياح المسائية القارصة رُعباً.

تلك المخافات بقيت راسخة في أعماقي، وهي تعاودني على هيئة أحلام أو خيالات حتى اليوم، وهي تزداد حضوراً كلما تقدم بي العمر. والفرق يكمن ربما في أن حضور الخوف في أيام الطفولة كان كابوسياً بل ومحفّزاً لامتطاء أيّ لحظة تخرجني من عالم القرية وأشباحها، ومن وصاية الأب، ومن الوقت الراكد إلى الفضاء المطلق، فضاء المدينة والأحلام والرغبات في أوسع تجلياته، فضاء الحرية القصوى الذي سأنخرط فيه بكل ما أوتيت من قوة.

ربما كان ذلك هو الخوف الأبسط، الخوف الطفولي من كل قوة تسيطر عليك مادية أو خيالية، ورغم انغراس ذلك الخوف بأنيابه في روحك وذاكرتك، فلم تكن من حيلة سوى ردمه بين أحلامك الليلية، وربما أمكن علاجه بقراءة المعوّذات سراً كتميمة تحميك من غضب الخارج، أو الانغماس في نوم الإخوة الآمنين حول فراشك.

ولكن هل تبدد الخوف من طريقي؟ وحين تنفّست الصعداء وأنا أغادر قريتي فهل منحتني المدينة الأمان المنشود؟ بعض الباحثين الثّقاة يعتقد أن المدن العربية ما زالت قرىً كبيرة لأن بنائها الاجتماعي القائم اليوم لم ينجب مدناً حديثة على غرار المدن الكبرى، وأقول إن التباينات الحضارية ستبقى ماثلة ولا يمكن ردمها بالمزيد من العمارات الفارهة وحشد التقنيات المتقدمة.

فيما بعد، وحين اجتزت مرحلة الصبا عبوراً إلى جنّة الشباب، كان الخوف يتشظّى، وأصبحت موزعاً بين خوفين عصيبين: "الخوف من" و"الخوف على". لست عالم سيكولوجيا لأتقصّى ما يفعله الخوفان بالإنسان، لكنني أعرف أن هذه المخافات يمكنها إحباط دوافع المرء وطموحاته، فهناك الخوف من وطأة قوانين المدينة وسلطاتها، ومن أناسها متعددي الألوان والمشارب والثقافات، وهناك الاصطدام بالأسئلة الكبرى حول الدين.. حول الوعي، حول التغيير الاجتماعي والثقافي الذي يعصف بالوطن، وكيف يتوجب على المرء بناء موقف ذاتي وهو يعبر تلك التقاطعات الحادّة. عشت وجيلي زمناً ونحن نقارع كل السلطات التي نعيش في ظلّها لكي تبقي لنا حيّزنا في اللغة لنكتب قصيدة أو قصة أو رأيا ما. كانت المفردات الغزيرة التي يتمتع بها أقراننا في دولنا العربية الشقيقة شبه محرّمة علينا، وعلينا أن نهيئ بدائلها. كانت الحرب على الحداثة وتاريخها وأفقها ولغتها معلنة وكانت منابر المساجد مكاناً جامعاً للإطاحة بكل أدب جديد، وكان هذا يبعث على الخوف والمقاومة معاً، وأتذكر أن صحفاً محلية حُجبت عن الصدور بسبب نشرها قصائد.

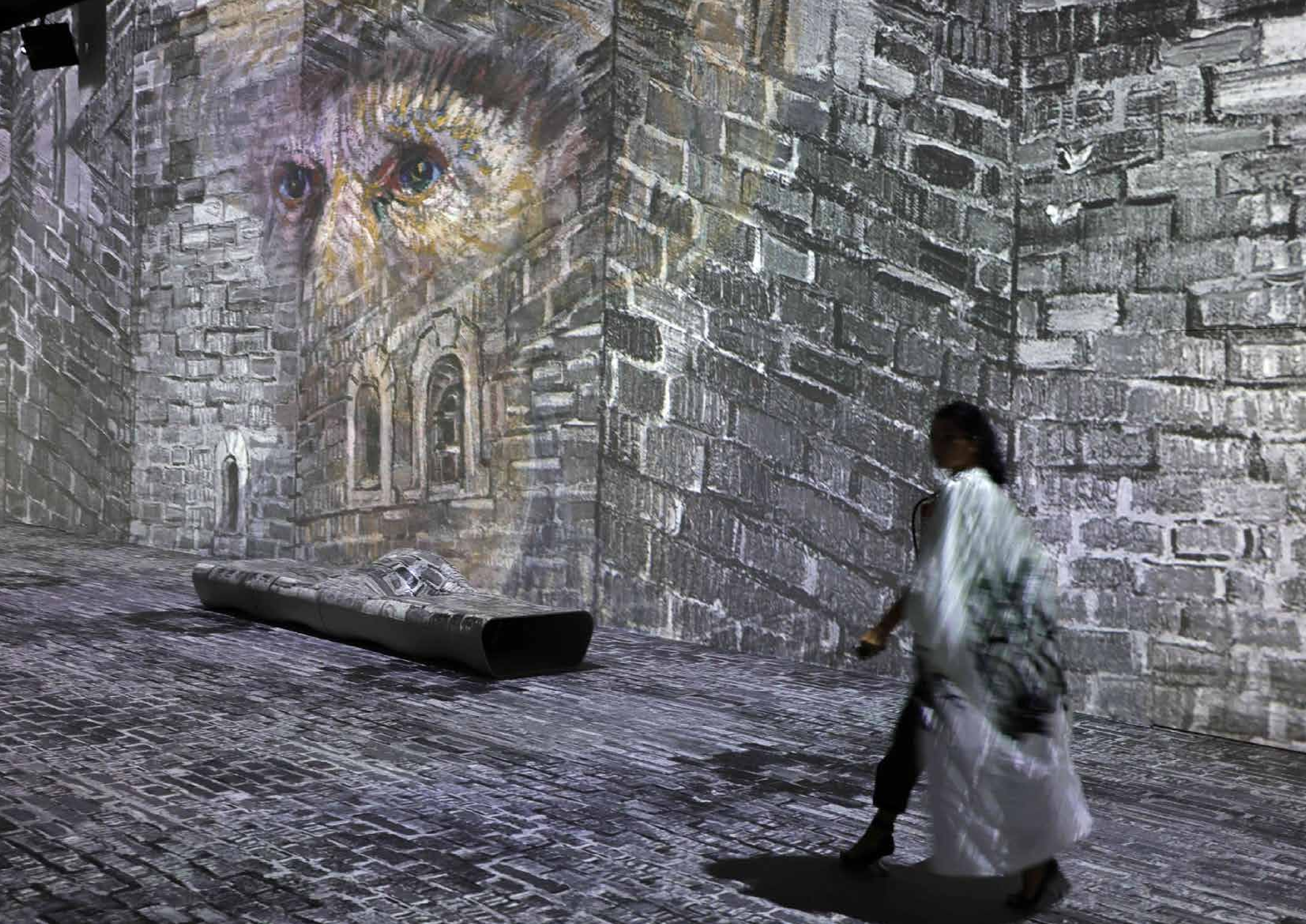
الخوف باقٍ لأنه يرتطم بالحقيقة الكبرى الباقية وهي: الموت. هذا معنىً أنثروبولوجي راسخ، ولكن إلى متى سيُصعّد الإنسان من خوفه ليصبح حجاباً حديدياً أمام المستقبل؟

لعل أعظم وأشقّ لحظة واجهها الإنسان منذ قرن هي "لحظة كورونا"، فقد تساوى أمام رعب ذلك الفايروس القاتل وبطشه كل الأمم الغنية والفقيرة على السواء، وكان على كل كائن بشري أن يحصد نصيبه من الخوف وأن يحسد الحيوانات لأنها كانت في مأمن من تلك العقوبة الجماعية. فكرت في اللجوء مجدداً إلى قريتي النائية هرباً من مدينتي المغلقة، لكن الميديا طغَت وتمكّنت من تسويق الخوف ليصل إلى كل الدساكر النائية في العالم وحتى بطون الأودية ومنابت الشجر.

كلنا كنا ننتظر ولادة دولة الحداثة والتقنية والعلوم لكي تكبّل مخاوفنا، ولكن ها هي تتكاثر وتسيطر على عقولنا ومستقبلنا وممتلكاتنا، وربما أصبحت بعض المنصات التقنية سلطات كاسحة، فهل قلّل ذلك من نسب الخوف في حياتنا؟

بكل أسى فإن أعناقنا في قبضة هذا الكون التقني الشرس، وعلينا أن نخاف أكثر!

شاعر وكاتب من السعودية





ملف

هذه الكلمة الموحشة

سالم الهنداوي

"الخوف".. هذه المفردة الموحشة أخالها جاءت من الظلام، رغم أني لا أذكر أنني خفتُ وأنا في ظلام رحم أمي، في تلك الدنيا الواسعة الدافئة بالحنين. لكن ما أن وُلدتُ وبكيْتُ أول مرّة بذلك البُكاء الغريب، كان "الخوف" من الدنيا الجديدة ماثلاً في حيواتي كُلِّها، حياتي وأنا أحبو، وحياتي وأنا صغير، وأنا فتى، وفي شبابي رغم العنفوان والتهوُّر، تلك المرحلة كانت فاصلة في حياتي، حيثُ خفّت المخاوف كثيراً، الخوف من السباحة، ومن الركض والقفز عالياً، ومن صعود الأماكن العالية، ومن السفر، ومن السرعة في قيادة السيّارة، ومن ركوب الخيل، ومن العشق، ومن كل شيء، حتى من الجرأة في التعبير ومواجهة الكِبار. وعندما بدأتُ أكتب وأنشر كتاباتي في محيطٍ من شيوخ الدين والشرطة والمباحث والمخابرات، كنتُ لا أخشى شيئا، ولم أحسب أن ما أكتبه سوف يقودني إلى السجن. لكنّي أدركتُ في لحظة أنني كنتُ أحملُ في داخلي الرقيب السرّي والسجّان معاً، فمارستُ الرقابة الذاتية على ما أكتب دون وعي منّي، وإن كنتُ في اللاوعي مُحاطاً بتابوهات كثيرة كرّستها فيّ الحياة، لكنّها لم تحرمني لذّة الكتابة والجرأة.. فليس من حُسن الطالع أن أشتم الحاكم لأدخل السجن فأكون في نظر بعض الناس مناضلاً.. الشجاعة ليست في أن تشتم الحاكم لكي يكرهك، أو تمتدحه لكي يُحبّك، الشجاعة أن تكون عاقلاً في تناولك لموضوعات كتابتك فلا تخف، وألاّ تجعل العاطفة طريقاً لهلاكك.

نحن لا نضع الخوف في طريقنا لكي نحتاط منه في الليل وفي النهار، لكنّنا نجده أمامنا في المفاجآت، فيداهمنا في الليل ليقترن بالظلام، كما يداهمنا في النهار ليقترن بالأحداث، كالخوف من امتحان مدرسي أو جامعي، أو مقابلة شخصية أو محضر تحقيق أو حُكم محكمة أو منع من سفر أو اعتقال، أو انتظار نتيجة تحليل مزرعي.. نحن نعيش الخوف لأن الحياة تسكن في هذا الخوف الكبير في الوجود فلا تبرحه، ودونه لا نستطيع تقدير ملامساتنا للأشياء التي نرتابُ لبعضها، وفي بعضها الآخر نرتديها باطمئنان دون ارتياب.

الخوف دائماً أمامنا، نأتيه دون أن ندري، ويأتينا ليفاجئنا متى يشاء، حتى في نومنا حين يهتزُّ بنا السرير فجأة بلا سبب، أو تصفق الريح نافذة الدار.. لا يوجد خوف لماض، الخوف دائماً حاضراً وفي مستقبلٍ مجهول. إنه أمامنا في حياتنا نعيشه في لحظة فزع لينتهي خلفنا مع أنفاسنا ودقّات قلوبنا.

في حياتنا حتى اختلاسنا للحظة الفرح يكون الخوف واثباً في اللحظة، نضحك في حينها، ونخاف أن نبكي بعدها، ويمضي بنا الفرح دون أن نبكي، ونعيش على ذكرى ذلك الفرح لكن ذلك لم يمنع بتاتاً حالة الخوف المُصاحبة لنا في عزّ الفرح، ونعيشه في عزّ الضحك.. الخوف ممّاذا، لا نعرف؟ ولكننا كُنّا نخاف أن تفسد الضحكة بسبب خطبٍ ما لا نعرفه تحديداً، كان يشدُّ القلب إليه ولا يحدُث، يمرُّ في اللاوعي في لحظة وعي ويترك الحيرة بسؤال ربما ولعلّ من تلك الاحتمالات المجهولة التي عادة ما نسمّيها "الحدس" فلا ندركه حدساً إلّا بعد وقوع الخطب.

أنا أخاف، إذن أنا موجود، وحين ينتهي فينا الخوف، يعني أننا مُتنا ولم تعُد الحياة تعنينا، فنصير مثل المجانين بلا عقل نعيش بقدرات خفيّة غير واعية، قُدرات كامنة منزوعة الإحساس ومتوحّشة لا تعرف الخوف بتاتاً.

لذلك فالخوف جميلٌ مهما أرعبنا وارتعبنا منه، والخوف جميلٌ حين يراودنا ويكون العازل الإيجابي في حياتنا بين العقل والعاطفة. وأكبر المخاوف بعد الخوف من الحياة عند الولادة، هو الخوف من الموت، وهو الذي يصاحبنا في مسيرنا كالظل، ونشمّ رائحته التي تشبه رائحة التراب.

كاتب من ليبيا



نيران صديقة

طه حسين الناقد المعنِّف

ممدوح فرّاج النّابي

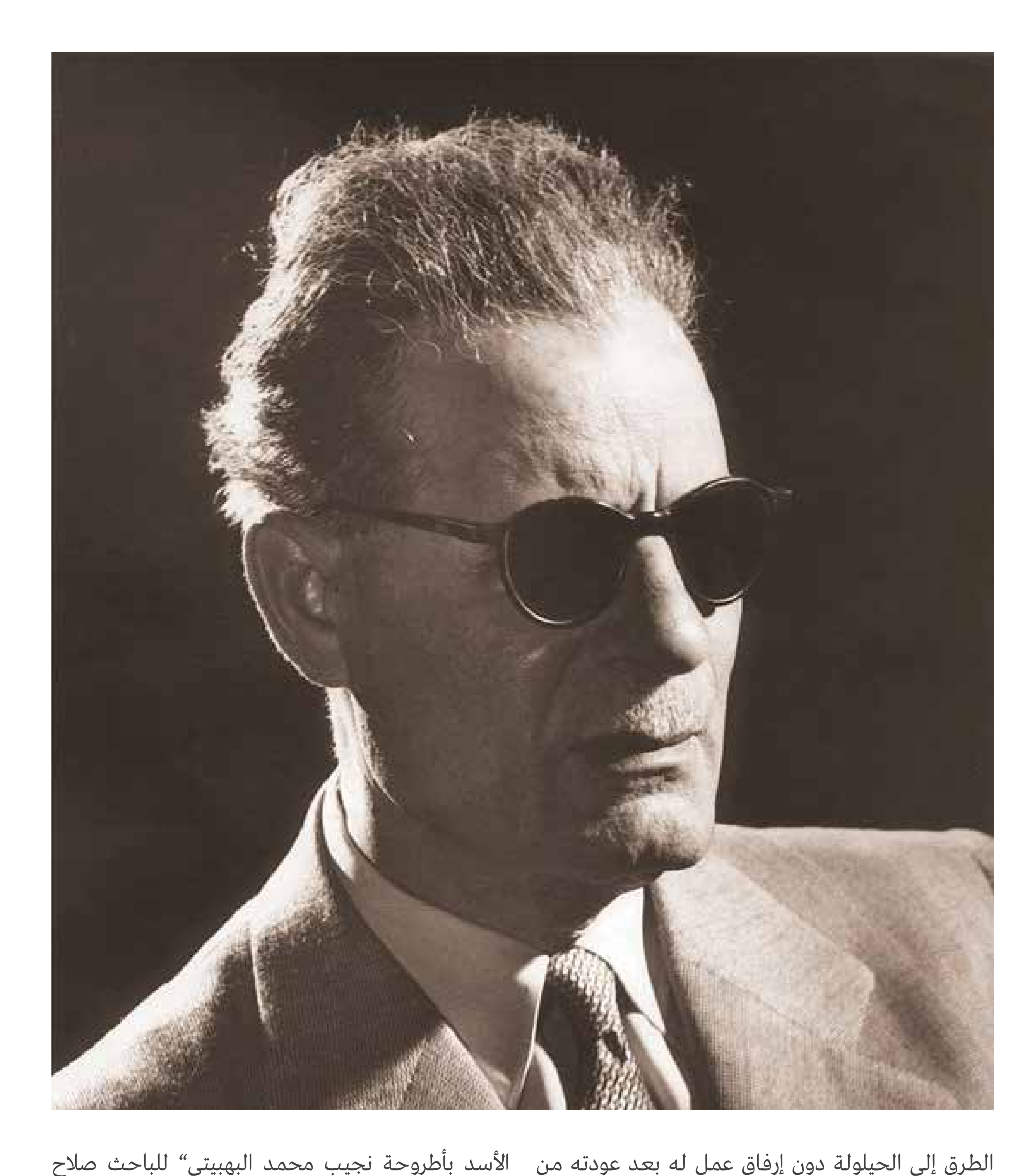
لم يعد ثمّة شك في أنّ عميد الأدب العربي الدكتور طه حسين (1889 - 1973) يمثّل ظاهرة فريدة ولم (ولن) تتكرّر مرة أخرى، في الأوساط الأدبية والفكرية، بما صنعه من حالة حَراك ثقافي قلّما يوجد لها نظير في مجتمع يميل إلى السكون، والخمول، ويهيمن عليه فكر أغلبية من أصحاب الأفكار القديمة التي ترفض التجديد، بل تأبى محاولات الخروج عن النسق السّائد، وأيضًا لأنه، مع أنه عاش في أزمنة سياسية مختلفة ما بين ملكية نما وترعرع في كنفها وجمهورية قوضت العصر الملكي البائد، لم يتزعزع فكره أو يخالف ما نشأ عليه من مبادئ، وأفكار دعا إليها، فظل في جميع الأزمنة في جبهة المعارضة التي تبغى الإصلاح، وتدعو إلى العدالة الاجتماعيّة والسياسيّة، منحازًا إلى طبقته الاجتماعية التي نشأ فيها، وتمثّل لآلامهم وصوتهم فأعلن صرختهم واحتجاجاتهم في أعماله الأدبية على نحو ما رأينا في "المعذبون في الأرض" عام (1947).

فطه حسين الداعي إلى الأفكار الليبرالية والمناهض للاستبداد والدكتاتورية، وملاك الحقيقة الواحدة، ارتدّ على نفسه في كثير من المواقف ليضع نفسه في دائرة مَن حاربهم بأفكاره، حتى غدا اسمه قرينَ "الناقد المعنِّف"، لما مارسه من عُنف ضدّ الجيل الجديد تحديدًا، وصل إلى الاغتيال بالمعنى المجازي، والأمثلة على هذا كثيرة لا فرق بين أساتذته الذين درس على أيديهم في الأزهر الشريف، أو تلاميذه الذين نشأوا في حاضنة أفكاره، فكلاهما مارس عليه عنفًا قاسيا دفع البعض إلى الانزواء والبعض الآخر إلى الهجرة.

من ثمّ لم ينتقل إلى العصر الجمهوري مؤيدًا للثورة على طول الخط، بل إن تأييده كان مشروطًا بمساندة نقديّة، وليست المساندة الببغائية؛ فهو - كما يقول حلمي النمنم - في كتاب "طه حسين من الملكية إلى الجمهورية" (الهيئة العامة لقصور الثقافة - 2021)، "يؤيد الرئيس بطريقته النقدية، وليس تأييد الدببة"، وقد وضّح موقفه في رفضه لما جاء في الميثاق الوطني، عن التعليم، وقصره على أن يكون هدفه هو "العلم للعلم"، فالتعليم عنده يجب أن يحل مشكلات المجتمع القائمة أو تلك المتوقعة. وثالثًا أن طه حسين المفكر صاحب الفكر الليبرالي والثقافة الغربية التي ترفض الوصايا الدينية أو الثقافة الديموجية مارس إقصاء وعنصرية، وهو ما يدعو إلى التأمل والاستنكار في ذات الوقت.

فطه حسين الداعي إلى الأفكار الليبرالية والمناهض للاستبداد والدكتاتورية، وملاك الحقيقة الواحدة، ارتدّ على نفسه في كثير من المواقف ليضع نفسه في دائرة مَن حاربهم بأفكاره، حتى غدا اسمه قرينَ "الناقد المعنِّف"، لما مارسه من عُنف ضدّ الجيل الجديد تحديدًا، وصل إلى الاغتيال بالمعنى المجازي، والأمثلة على هذا كثيرة لا فرق بين أساتذته الذين درس على أيديهم في الأزهر الشريف، أو تلاميذه الذين نشأوا في حاضنة أفكاره، فكلاهما مارس عليه عنفًا قاسيا دفع البعض إلى الانزواء والبعض الآخر إلى الهجرة، ولنتأمل حكايات أسماء مثل أساتذته: الشيخ عثمان المهدي، والشيخ محمد المهدي (1868 - 1924)، والشيخ طنطاوي (1870 - 1940) ، والعلامة عباس حسن (1901 - 1979)، وأحمد ضيف (1880 - 1945) صديقه الذي التقاه في فرنسا وكان من أوائل المبعوثين هناك، فحاربه وطرده من الجامعة، وهو ما شاع عن علاقته بعلي العناني ومحمود الخضيري ومحمد محمد حسين (1912 - 1982)، وبالمثل تلميذه محمد مندور(1907 - 1965)، ونجيب محمد البهبيتي(1908 - 1992).

بل إن علاقته بالدكتور محمد مندور، تكاد تصيب العقل بالخبل، لما فيها مِن تناقض بين الحب والعداء في آن واحد؛ فالحبُّ الذي كان يكنّه العميد للتلميذ تحوّل - بين ساعة وضحاها، ودون أسباب مقنعة - إلى عداء صريح وسافر إن شئنا الدقة، خاصّة بعدما سَعى العميد بكل



الطرق إلى الحيلولة دون إرفاق عمل له بعد عودته من البعثة، حتى بدا للبعض وكأنه يحاربه في رزقه. اللافت في هذه العلاقة أن مسارها لم يأخذ خطًا واحدًا، بل ثمّة تعرجات تتراوح بين التبنّي والحب والإيثار، تارة، وبين الإعراض والإقصاء والنفور تارة أخرى.

الحديث عن العُنف عند طه حسين، استدعته (من جديد) المقالة التي نُشرت في مجلة الجديد في العدد (88) الصادر بتاريخ أيار/مايو 2022، بعنوان" نجيب محمد البهبيتي في مواجهة طه حسين: حول علاقة أطروحة ناصرالدين الأسد بأطروحة نجيب محمد البهبيتي" للباحث صلاح حسن رشيد، والعنوان نفسه يحضر طه حسين في قضية الانتحال، وإن كان ثمة حضور آخر كان يستوجب حضوره، بوصفه ناقدًا مُعنِّفًا وهو ما أسعى هنا لإبرازه، وإن كان على نحو خاص أشاد طه حسين بالبهبيتي في أكثر مِن موضع (كما سأبيّن في موضعه)، في حين تحامل البهبيتي على طه حسين، ووصفه بأوصاف لا تليق بمكانة طه حسين الأدبية، ولا بتاريخه، ولا بشخصيته، فصاحب المقالة أشار إلى تحامل طه حسين وتلاميذه على البهبيتي دون أيّ إشارة إلى



الهجوم العنيف الذي شنه البهبيتي على أستاذه، والذي طال دينه وأخلاقه وعلمه وعائلته وشرفه العلمي!

المقالة - بصورة عامة- تدور في محورين ؛ يتحدث الباحث - في المحور الأول - عن نبوغ البهبيتي الذي قابله إعجاب أساتذته والمستشرقين الذين يُدرّسون في الجامعة، إلا أنّ هذا النبوغ وما قابله من إشادة لم يلقيا من أستاذه الدكتور طه حسين إلا الصدود والإنكار ومن ثم العداء والإقصاء، وحسب عبارته "لكنه اصطدم بأكبر عقبة كأداء وقفت في طريق حياته! جاءته الضربة من أستاذه طه حسين؛ خصمه في الأفكار والمناهج، والواقف على رأس مدرسة أخرى تأتم بالاستشراق؛ نابذها البهبيتي العداء، وخرج على أعرافها بآرائه الجديدة؛ فلم يؤازره فيها أحدٌ من الأساتذة خوفًا من بطش طه حسين وسطوته؛ فما زاده تعنُّت طه حسين معه إلا الإصرار على إنجاز مشروعه النقدي والفكري الكبير!".

البهبيتي تعرّض لأكبر عمليةٍ من التجاهل المقصود، والطمس المتعمّد من تلامذة طه حسين في الجامعات المصرية والعربية

وقد استمر الإقصاء والتهميش من الأجيال اللاحقة التي أغفلت جهوده العلميّة، التي كان رائدًا فيها، خاصة ما هو متعلّق بالشعر الجاهلي وقضاياه، الذي كرّس له الكثير من وقته وأبحاثه، وبعبارة الباحث "الأغرب الأفدح الأفظع؛ أن البهبيتي تعرَّض لأكبر عمليةٍ من التجاهل المقصود، والطمس المتعمَّد من تلامذة طه حسين في الجامعات المصرية والعربية؛ فلم يُشِر إليه إلا القليل من المتخصصين في الأدب الجاهلي من المنصفين الموضوعيين؛ ولم تُناقش آراؤه المبتكرة، ولا نظرياته غير المسبوقة في أيّ أطروحة للماجستير أو للدكتوراه حتى الآن! مع أنَّ دراساته جديرةٌ بالتسجيل فيها؛ فهو رائد الشعر الجاهلي ومُنَظِّره الأول على الصعيدين العربي والعالمي" في إشارة إلى "القبليّة الأدبيّة"، وما مارسته من دورٍ سلبي خطير في فترة من فترات الثقافة العربيّة.

وهنا يجب أن أصححَ لصاحب المقالة ما ورد خطأً بحق طه حسين، فهذا قول فيه مغالطة كبيرة؛ فطه حسين لم يناصب البهبيتي العداء طول الوقت، بل على العكس تمامًا، فقد كان موضع تقدير واحتفاء، وقد أشاد بالبهبيتي منذ أن كان طالبًا أكثر من مرة وفي مناسبات مختلفة، والكلام على لسان البهبيتي نفسه (وسوف يردّ في موضعه)، ومن ثمّ كان يجب تحرّي الدقة العلميّة، وإن كنت لا أنفي ما كان يمارسه طه حسين من عُنف على تلاميذ (ومن بينهم البهبيتي) بصور مختلفة، فقط أحيل الباحث إلى كتاب البهبيتي نفسه، وما ذكره في التصدير الطويل لكتاب "المدخل إلى دراسة التاريخ والأدب العربيين" الصادر عن دار الثقافة بالدار البيضاء (المغرب) الطبعة الثانية، عام 1406 ه 1985-)، وتحديدًا الصفحات: (26. 27. 28. 29. 30). الشيء الثاني قد تناسى الباحث أن البهبيتي قد انتقل إلى جامعة الملك محمد الخامس، وفي مرحلة لاحقة عمل في بغداد - حسب بعض الروايات ومنها رواية لأحمد عبدالمعطي حجازي - وقد عاش في المغرب إلى أن وافته المنية، وهذا البُعد عن المركز الثقافي/القاهرة له دور (بالطبع) كبير في تغافل الباحثين لجهوده لا انتقاصًا لمكانته العلميّة، كما صوّر الباحث.

أما المحور الثاني فيناقش فيه اتهام نجيب محمد البهبيتي الدكتور ناصرالدين الأسد (تلميذ طه حسين) بانتحال الأسد دراسته التي ذاعت وانتشرت باسم "مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية" من دراسته التي سبقت رسالة الأسد التي تقدم بها للحصول على الدكتوراه، والعجيب أنها كانت من إشراف طه حسين، عن تاريخ الشعر الجاهلي حتى نهاية القرن الثالث الهجري، الصادرة عن مكتبة الخانجي ودار الفكر بالقاهرة، طبعة 4، عام 1970.

وفي هذا المحور يستعرض الباحث المعركة التي دارت من طرف واحد، إذْ أن الدكتور ناصرالدين الأسد لم يردّ على الاتهامات التي لاحقه بها البهبيتي ونشرها على الملأ، وهو ما يدعو إلى العجب. ومن ثم يبرأ الباحث نفسه، بأن يكون طرفًا في هذا النزاع، ويؤكد على أن ما يخطه بمثابة "عرض أمين وموضوعي للمعركة والقضية كما ذكرها البهبيتي"، دون أن يسعى جاهدًا للتأكد من صدق هذه الاتهامات، خاصّة أنها تطول قامة علمية بحجم الدكتور ناصرالدين الأسد، فهو اعتمد كليًّا على ما ورد في كتاب البهبيتي، حتى الاستشهاد الذي دلل به البهبيتي على اطلاع الأسد على دراسته، بشهادة العلامة محمد محمود شاكر، استدلّ به البهبيتي في معركته، دون الوقوف على الدوافع من وراء هذه الاتهامات، وما أسباب هذه الغضبة، وكلاهما أي الأسد ونجيب محمد البهبيتي، من تلاميذ الدكتور طه حسين، ولو تمعّن في سيرة البهبيتي لوجد أن اتهامات السرقة طالت الأستاذ نفسه، بادعائه بأنه سرق كتابه عن "أبي تمام الطائي"، ثم اتهامه بمحاباة تلميذته سهير القلماوي على حسابه، وغيرها من اتهامات سنوردها في موضعها.



أصل المقالة مبني على الاتهام الوارد في كتاب البهبيتي هكذا:

• "قلتُ: إنَّ هذا الكتاب (تاريخ الشعر الجاهلي حتى نهاية القرن الثالث الهجري) قد سُلِخَت منه كُتُبٌ برمّتها، وإنَّ أصحابها لم يُشيروا إلى الأصل الذي أخذوا عنه أية إشارة، حتى كأنَّ الكِتاب لم يكن، ولم يُعرف! ومِنْ هذه كِتابٌ دعاه صاحبُه 'مصادر الشعر الجاهلي'! وقد انصبَّ صاحبُ هذا الكِتاب على الأبواب الأولى من الكِتاب الثالث من بين الثلاثة كُتُب التي قسمتُ إليها كِتابي (تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري)؛ فأخذ من الباب الأول: طلائع العصر العاطفي ما قاله عن: الشعراء الرواة، وما قاله عن الراعي وذي الرُّمَّة، وعن جرير والفرزدق وغيرهما... وستجد كلَّ ما قاله عن كِتابة الشعر الجاهلي مُتَّصِلًا دون انقطاعٍ، وهو القسم الذي استبدَّ بالشطر الأكبر من كِتابه مُشتَقًّى من الباب الثاني من هذا الكتاب الثالث نفسه من كتاب (تاريخ الشعر العربي) فيما بين صفحتي (192، و203)! وستجد في الصفحة (200) ما يُلخِّص القضية الكبرى من هذا البحث بعد استخلاصها من مقدماتها المنطقية نتيجةً حتميةً لها؛ إذْ أقول: فالأُمِّيَّة في العرب أُسطورة، والرواية الشفوية منفردة للشعر العربي أُسطورة كذلك يُكَذِّبها ما بيَّنّا، وإنما كانت هذه مقترنةً بها توضحها، وتحفظها من أنْ يُصيبها ما يُصيب الكتابات من تغيُّر المنطوق والمفهوم كما حدث في كتابات الأمم الأخرى".

لا أريد أن أتوقف عند هذه الاتهامات أو حتى أقدم دفوعًا تنفيها وتُبرّئ ساحة الدكتور ناصرالدين الأسد، فالغرض من كتابة مقالتي هو البحث عن جذور الخلاف بين الأطراف وموقف طه حسين من الشخصيتيْن الذي لم يكن عداءً طول الوقت، والأهم التأكيد إن كان طه مارس عنفًا على الجميع، فإنه في المقابل لم يسلم هو الآخر من سهام النقد والتشهير والإساءة لشخصه والتقليل من علمه، والتطاول عليه باتهامه بالمحاباة لبعض تلاميذه، بل بأخطر من هذا، بالسرقة والسطو على أفكار الآخرين، كما فعل البهبيتي نفسه، بأن اتّهم طه حسين "بأنه أخّر حصوله على شهادة الماجستير وأعاق طبعها في كتاب، وفوّت عليه البعثة إلى فرنسا، وأخّر حصوله على شهادة الدكتوراه، وسهّل لبعض تلامذته السرقة من رسالتيه للماجستير والدكتوراه (يقصد شوقي ضيف، وناصرالدين الأسد)، ومن بحث أعده وهو طالب، وحماهم، كما أنه لم يتردد في التشهير بزوجته وعائلتها الفقيرة"، وغيرها من انتقادات حادة لا سبب لها إلا عداوة قديمة بينه وبين أستاذه، ومن المحزن أن تصل الكراهية إلى هذه الدرجة، ومن ثمّ لم يتوانَ في أن يصفه بهذه الأوصاف التي لا تليق:

• "فدخلها (أي الجامعة المصرية) طه حسين وهو الراسب بالجهل المركب في 'عالمية العميان' بالأزهر".

• "ما علمت يوما أن غلّ رجليّ إلى الأرض لا تقتلعان منها، سوف يتصل بعد ذلك العام أربع عشرة سنة حتى أتغلب على العقبات التي ألقى بها في طريقي طه حسين لكي أحصل على الدكتوراه - حصل عليها سنة 1936م -! ولو علمت الغيب لقلت لأحمد أمين: إن هذا الأعمى يظن الزمن شيئًا مرئيًّا لا يراه إلا المبصرون؛ ولذا فهو ينقمه عليهم، ويحاول أن يعبث به ما انفتح إلى العبث به باب!"

• وفي مدخل كتابه «المدخل إلى دراسة التاريخ والأدب العربيين»، يلمح إلى علاقة طه حسين برجال الحكم (الملك فؤاد، الملك فاروق، مصطفى النحاس) وهو تلميح فيه اتهام بالعمالة، فيقول «فأعانه عبدالناصر على تفتيت الجامعة المصرية الأولى في مصر، وعلى تبديد ما كان قد أفلت من كفاياتها قبل ذلك بأثر من عبث الرجل عبثاً مرسوماً...».

بداية أودُّ أن أقدم موجزًا لشخصية الدكتور طه حسين محاولاً الوصول إلى جذور هذا العُنف الذي مارسه (مع الأسف) على الكثير بلا استثناء، وكان له ضحاياه.

بصفة عامة، أقول إن شخصية الدكتور طه حسين اتّسمت بالثراء والتعدّد اللامحدوديْن، كما اتّسم - على التوازي - إبداعه بالتعدّد والتنوّع ما بين النقد والرّواية والقصة والسّيرة والتاريخ والفكر والمقالة السياسيّة والاجتماعيّة،

بل يمكن اعتبار هذا التعدّد وذاك الثراء في إبداعه نِتاجًا - أو انعكاسًا طبيعيًّا - لثراء شخصيته وتعدُّدِها، فثمّة وجوه متعدّدة للعميد ظهرت من خلال إبداعه الشخصي، أو من خلال ما كُتب عنه - على نحو ما ظهرت صورة الشّاعر والكاتب في كتاب محمد سيد كيلاني "طه حسين الشاعر الكاتب" (1963)، أو المفكّر كما في كتاب ألبرت حوراني "الفكر العربي في عصر النهضة: (1798 - 1939)" (1961)، و"الرحالون العرب وحضارة الغرب في النهضة العربية الحديثة" (1979) لنازك سابا يارد، و"طه حسين وتحديث الفكر العربي" لفيصل درّاج"(2011)، و"طه حسين مفكّرًا" (1978)، لعبد المجيد المحتسب، وإن كان قدّم صورة مشوّهة لفكر العميد، إذْ رآه - بأفكاره وكتاباته - "يروّج للفكر الرأسمالي والحضارة الغربية".

انتقادات أو تعنيفات طه حسين كثيرة - وأيضًا قديمة - وشملت الكثير من الرموز الأدبيّة وأيضًا السياسيّة، وكذلك البعض من أصدقائه

أو في صورة العاشق كما تجلّى بصورة واضحة - لا تقبل الشّك - في كتاب زوجته - سوزان بيرسو - "معك" (1985)، وكذلك في رسائله "طه حسين: الوثائق السّرية" (2006) لعبدالحميد إبراهيم، أو في صورة الناقد العنيف (أو المعنِّف) كما في كتابات مَن عاصروه وتحديدًا كتابات الدكتور محمد الدسوقي، وهو يَرْوِي عنه رأيه في أعلام عصره، أو من خلال ما قيل عن معاركه، كما في كتابات نجاح عمر "طه حسين أيّام ومعارك" (د.ت)، وسامح كريّم "معارك طه حسين الأدبيّة والفكريّة" (1999)، وغيرها من صور ووجوه تعكس - من جانب - أفكار طه حسين المتجدّدة، ومن جانب ثانٍ شخصيته المتعدّدة وتناقضاته الفكرية أيضًا، وهناك الجانب السياسي كما برز في كتاب حلمي النمنم "طه حسين من الملكية إلى الجمهورية"، وأخيرًا طه حسين الرجل النهضاوي الأخير كما في كتاب حسام أحمد «النّهضاوي الأخير: طه حسين وبناء المؤسسات في مصر - 2022».

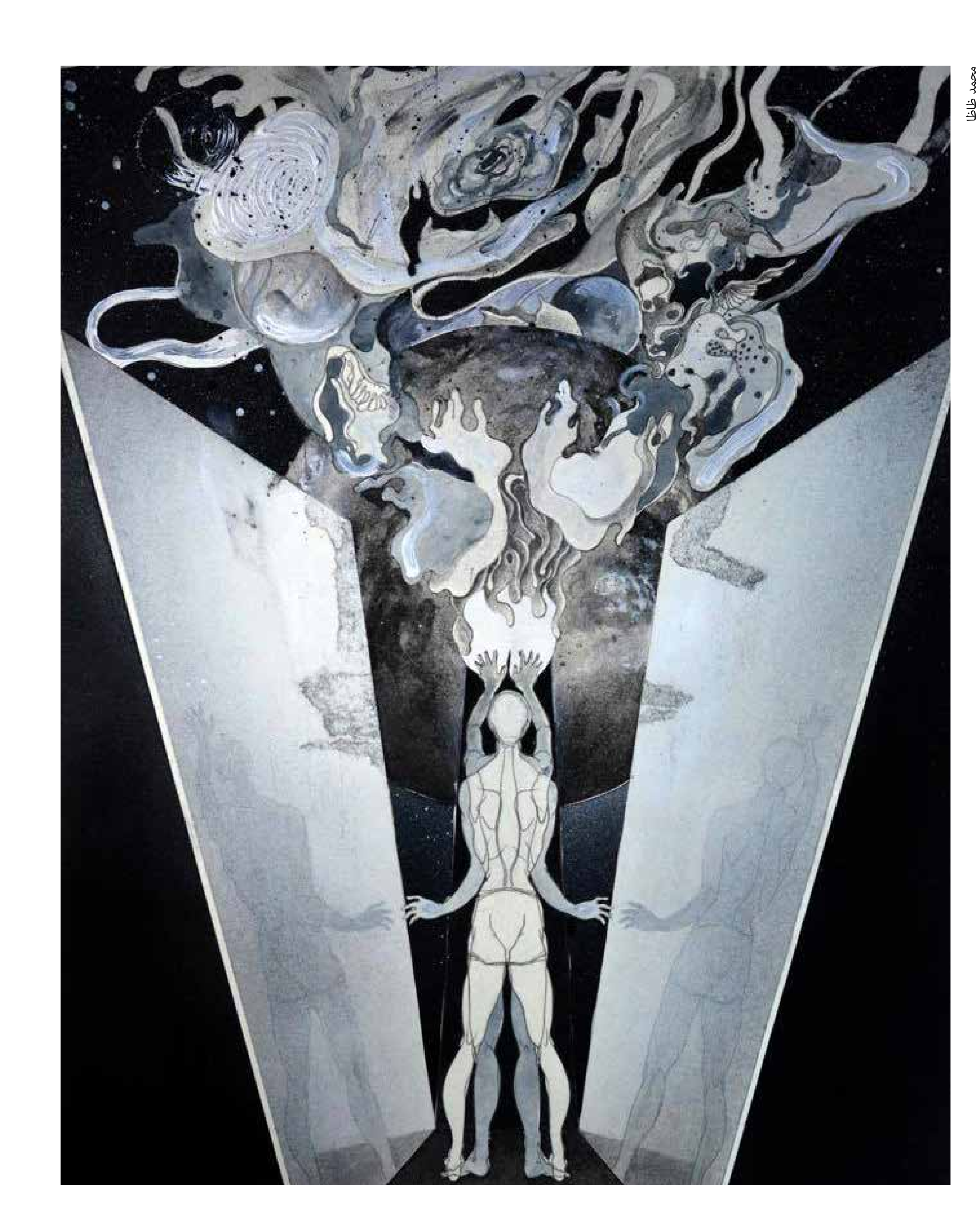
التعدّد والثراء

تبدو صورة طه حسين الناقد المُعنِّف، واحدة من الوجوه التي ربما تُسبِّبُ ضيقًا أو نفورًا (أو حتى سُخطًا) لدراويش طه حسين، لكن هذه الصُّورة - مع الأسف - بارزة إلى حدّ الوضوح - حتى لو تغاضى عنها دراويشه - في الكثير من الآراء التي قالها العميد عن شخصيات عاصرها، أو في كتابات قرأها في مناسبات مختلفة، سواء جاءت على هيئة حوارات صحفية أو لقاءات تلفزيونية، أو مقالات في صحف؛ كانت عنيفة بعض الشيء، وهو ما يدخل بالعميد في دائرة الناقد الأبويّ المُعنِّف.

انتقادات أو تعنيفات طه حسين كثيرة - وأيضًا قديمة - وشملت الكثير من الرموز الأدبيّة وأيضًا السياسيّة، وكذلك البعض من أصدقائه، وقد تجلّت ذروة هذه السُّلطة الأبوية بقسوتها، أثناء لقائه الشهير مع الأدباء الشُّبان، مع الإعلامية ليلى رستم؛ حيث طلب محمود أمين العالم رأي العميد في التجارب الأدبيّة الجديدة، فتساءل هكذا "إيه رأي دكتورنا في أدب الجيل الجديد؟ الدكتور طه حسين دائمًا بيعَنِّف، في الحقيقة بأدباء الجيل الجديد ونحن نرى في عُنف الدكتور طه حسين بهم نوعًا من الأُبوّة الكبيرة والأستاذية الكبيرة، بل يمكن عنف الأستاذ طه حسين بهم هو عنف الدكتور طه حسين بنفسه. حقيقة، نحن نتربّى بهذا العنف ونتعلّم منه. ولكن ما رأي الدكتور طه حسين فيما أضافه هذا الجيل الجديد للأدب؟ هل أضاف إضافة جدية لتراثنا العربي أم لم يقدّم شيئًا؟ (...) يشرّف الجيل كله لو الدكتور طه حكم علينا، وطبعًا، هو حكمٌ مُنْصِفٌ". بالطبع أفاض الدكتور في تعنيفه، للأدباء الشّباب جميعًا باستثناء محمود أمين العالم، الذي أخرجه من دائرة اتهامه، فوصف الجيل بالسّطحيّة، وعدم القراءة، وطالبهم بأن "يقرأوا بمقدار ما يكتبون، وأن يقرأوا قبل أن يكتبوا"، كما أخذ عليهم "عدم اطلاعهم على التراث، والقراءة بلغات مختلفة" وهو ما ردده كثيرًا في لقاءاته الصحفية، عندما كان يطلب رأيه ونصائحه للجيل الجديد.

الإقطاع الفكري

ما يهمنا من هذا الحوار الكاشف لوجه من وجوه طه حسين (المتعدّدة)، ألا وهو الناقد المعنِّف، أن طه حسين بوصفه ناقدًا أو مقيّمًا/حكمًا صاحب سُلطة، مارسَ سطوته على الأدباء وعنَّفهم بقسوة، قد يبرّر البعض أن تعنيف العميد يدخل في باب تعنيف الأب أو الأستاذ


محمد ظاظا

للأبناء، حتى وإنْ بدا هكذا، فهو في الحقيقة قدَّم لنا نموذجًا لسلطة الناقد الأبويّة، وهو الأمر الذي أخذه عليه خصومه، واعتبروه مؤسسًا للإقطاع الفكري على نحو ما ذهب الدكتور عبدالحي دياب في كتابه "الإقطاع الفكري وآثاره" (دار الشعب، 1969)، إذْ أرجع السبب الأساسي إلى نشأة الإقطاع الفكري في الجامعة إلى الدكتور طه حسين من خلال علاقته المتوترة بزملائه في الجامعة، وقد انتهت ببعضهم إلى الاستقالة (أحمد ضيف، علي العناني)، وبالبعض الآخر إلى الهجرة والاغتراب عن الوطن (نجيب محمد البهبيتي إلى المغرب، ومحمد محمد حسين إلى

"بيروت ثم الرياض"، وهناك مَن أُبعد عن الجامعة، مثل محمود شاكر، ومحمود الخضيري، والأخير لأنه ترجم ونشر رسالة ديكارت "مقال عن المنهج"، التي ادعى طه حسين أنه يتخذها منهجاً له. وإن كانت هناك روايات أخرى تنقض هذه الرواية، وتقول إن الهجرة كانت على سبيل الإعارة إلى جامعة محمد الخامس كما في حالة نجيب البهبيتي، وهناك من ذكر أنه سافر إلى بغداد أولاً (يمكن الرجوع إلى المزيد من التفاصيل لهذه التناقضات في الروايات إلى مقالة: على العميم، "هل أخرج البهبيتي من جامعة القاهرة أم هو تركها؟" بتاريخ: الأحد – 30 شهر رمضان 1443 هـ – 01 مايو 2022 رقم العدد [15860]).

أعود إلى الدكتور عبدالحي دياب الذي يصف الدكتور طه حسين ودوره في نشأة الإقطاع (أو الإقصاء إن شئت) في الجامعة بالتالي "نستطيع أن نقول إن للدكتور طه حسين الفضلَ كل الفضل في وجود الإقطاع الفكري في الجامعة، فهو منشئه ومبديه، وحارسه وراعيه" (الإقطاع الفكري: ص 97).

ومن شدّة حملته عليه، ينتهي الدكتور دياب إلى القول بأنّ "أيًّا كان الأمر، فإن الدكتور طه كان يُحارب الأقوياء في غير ميدان للحرب، ولكن بأساليب لا يعترف بها الأقوياء في حروبهم، لئلا يظهر هؤلاء الأقوياء الأصلاء بجانبه فيخفتوا صوته ويضيع في الزحام، ومن هنا نراه – والكلام للدكتور عبدالحي دياب – يحتضن من تلاميذه وزملائه الضعفاء الذين لا يستطيعون مناوأته ولا يَقدرون على ذلك، لأن قيمتهم رَهن برضائه عليهم، ووسط هؤلاء يظهر طه حسين بينهم كالكوكب بين النجوم المحكوم عليها بألّا تخرج عن حقيقتها إلى الكواكب، وإنما ظلت وستظل إلى الأبد نجومًا لا كواكب ولا سبيل لها إلى ذلك". (الإقطاع الفكري، ص99).

قد يبدو لدارس شخصية طه حسين أن جزءًا من العُنف الذي عُرف به يعود إلى ما تحمّله من بيئته والظروف المحيطة به

دوافع العُنف

صورة الناقد المعنِّف في حقيقة الأمر، هي جزءٌ من شخصية أو تكوين طه حسين، اللافت أنها صارت صفة ملازمة له، فلم تفارقه في كتاباته، وأيضًا في أحاديثه ومداعباته أو حتى سخريته، وإن كانت آثارت ضده – في الجانب المقابل – الانتقادات، التي وصلت إلى التشكيك في عِلْمه وأيضًا إبداعه.

بدايةً، علينا أن نتساءل: ما مصدر هذا العُنف الذي بدت عليه آراء الدكتور طه حسين؟ وبمعنى أوضح: هل أسهم تكوين طه حسين الاجتماعي والفكري في أن تتسم أحكامه بالغلظة والقسوة، وعدم التهاون في الخطأ؟

المعروف عن طه حسين أنّه كان قاسيًّا – حتى – على نفسه، ومن ثمّ لم يتوان في قسوته على الآخرين. إذا اتّبعنا منهج التحليل النفسي الذي اتبعه العقاد في قراءة نفسيّة ابن الرومي وأبي نواس، لتأكّد لنا أنّ نشأة طه حسين الاجتماعيّة وتكوينه الفكريّ، أسهما – إلى حدٍّ بعيد – في أحكامه وآرائه، فما تجرّعه من معاناة في طفولته – كما وصف في الجزء الأول من سيرته "الأيام" – كان بمثابة العامل الأساسي – وليس الوحيد – فيما طُبعت عليه نفسه فيما بعد، وبالمثل ما عاناه في دراسته من شيوخه بسبب عاهته، كان له بالغ الأثر فيما جُبلت عليه شخصيته.

في كتاب "تجديد ذكرى أبي العلاء" وهو الدراسة التي حصل بها على درجة الدكتوراه، في الآداب من الجامعة الأهلية عام 1914، وهي أوّل دراسة علميّة تمنحها الجامعة لطالب وقتها. قبل أن يشرع في دراسة أدب أبي العلاء درس ظروف عصره وشخصيته، وهو ما جعله يُبرِّر الكثير من الصفات التي وسم بها المعري، وأبرزها الاعتزال، وقد ردّه إلى المصائب التي حلّت به على المستوى الشخصي، وأيضًا الصّراعات السّياسيّة التي رأى أن ينأى بنفسه عنها.

وعلى عكس أبي العلاء صار صاحبه – أقصد طه حسين – فقد عركته الحياة وعركها، وأدخل نفسه في أتونها، كان يهوى المعارك وفي بعضها يُدفع إليها دفعًا، إلا أنّه لم يجزع أو يهرب، بل يُقدم عليها إقدامَ الشّجاع، ولا يفوته أن يسنَّ سيوفه على كلِّ أعدائه، فبكل بساطة وصف "عبقرية عمر" للعقاد بأنّها غامضة لم يفهم منها شيئًا، لأن هجومه وقتها شفى غليله من صديقه اللدود وغريمه في النزال والمعارك، ثمّ ما فتئ أن عاد واعتذر له بأن الخطأ عنده وليس في كتاب العقاد، حيث كما ذكر "هو ليس عيبًا في الكتاب، وإنما هو عيب لي أنا، فقد عجزت عن فهم كتاب هو أقرب إلى الفلسفة منه إلى التاريخ، وعلى كل حال فتقرير هذا الكتاب غير سديد، وليس في مستوى التلاميذ وحتى بعض المدرسين" (محمد الدسوقي: طه حسين يتحدث عن أعلام عصره، ص 57). الغريب أنه عاد ووصف كتابه عن "الله" بأنه "كتاب جاف"، وبالمثل وصف كتاب مندور "النقد المنهجي عند العرب" بأنه "تافه"، وغيرها من انتقادات عنيفة.

على ما يبدو لي أنه كان لانتباهه – مُبكّرًا – لأثر عاهته على المُحيطين به من أفراد عائلته، أثرها في إلزام نفسه بما لا تطيق (وهو منهج معرّي بامتياز) فيقول "من ذلك الوقت تقيّدت حركاته بشيء من الرزانة والإشفاق والحياء لا حدّ له، ومن ذلك الوقت حرّم على نفسه ألوانًا من الطعام لم تبح له إلّا بعد أن جاوز الخامسة والعشرين، حرّم على نفسه الحساء والأرز وكل الألوان التي تؤكل بالملاعق، لأنه كان يعرف أنه لا يُحسن اصطناع الملعقة، وكان يكره أن يضحك إخوته، أو تبكي أمه، أو يعلّمه أبوه في هدوء حزين... كان يستحي أن يشرب على المائدة مخافة أن يضطرب القدح من يده، أو لا يُحسن تناوله حين يُقدّم إليه. فكان هناك شرب من مائها ما شاء الله أن يشرب، ولم يكن هذا الماء نقيًّا دائمًا، ولم يكن هذا النوع من ريّ الظمأ ملائمًا للصّحة. فانتهى به الأمر إلى أن أصبح محمودًا وما استطاع أحد أن يعرف لذلك سببًا" (الأيام، الجزء الأول، دار المعارف 1992، ص 26، 27).

قد يبدو لدارس شخصية طه حسين أن جزءًا من العُنف الذي عُرف به يعود إلى ما تحمّله من بيئته والظروف المحيطة به، وإن كان ثمة جزء – آخر – اكتسبه بطريق غير مباشر، أو بمعنى أدق جاء كردة فعل لما لاقاه من شيوخه وخصومه على حدٍّ سواء، فأثناء دراسته في الأزهر كما يحكي في سيرته "الأيام" لاقى أنواعًا من التنمُّر من شيوخه الذين سخروا من عاهته.

وعندما أصدر كتابه الأزمة "في الشعر الجاهلي" 1926، حَمَلَ عليه أصدقاؤه وخصومه معًا، حملة شعواء، حتى وصفت ردودهم – كما جاء في مقالة أحمد بيضون "حياة طه حسين الثانية" – بأنها "تَقْطُر سمًّا"، ومن هؤلاء: شكيب أرسلان شيخ الأدب العربي، وأديب الشرق الأكبر، ورشيد رضا، صاحب المنار، ونصير الشرعية العثمانيّة، ومصطفى صادق الرافعي ومحمد الخضر حسين، شيخ الأزهر لاحقًا، ومحمد فريد وجدي، صاحب أول موسوعة عربية، وإبراهيم عبدالقادر المازني، حتى إنّ جاك بيرك يصف ما ذكره الرافعي في مقالته عن طه حسين بأنها "مقالة تنضح بحقد لا يوصف". بل هناك اتهامات أُلصقت به في حياته وبعد مماته، مثل أنه "كافر وملحد، ومتفرنس، ومُتأوْرب منقطع الصلة بجذوره الوطنيّة" وغيرها من اتهامات – ربما – كان لها بالغ الأثر في انتقاداته العنيفة لخصومه.



تتعدّد أسباب العُنف عند طه حسين، فيمكن ردّ بعضها إلى ترسُّبَاتِ التنشئة – كما ذكرتُ عاليًّا – وفي جزء منها تعود إلى تأثير ما ناله من سخرية وتعنيف – بالغيْن – في مسيرته الدراسيّة والعلميّة، وفي بعضها – أيضًا – قد تعود إلى مذهبه النقدي، المتمثّل في رفضه للغموض في الكتابة، فلنتأمّل إلحاحه على مراعاة اللّفظ للذوق، ففي مدخل الجزء الثالث من "حديث الأربعاء" نراه يعلّق على رسالة العتاب التي نشرتها جريدة السياسة هكذا "أما أنا فأعتذر للكاتب الأديب إذا أعلنت مضطرًا أن هذا الأسلوب الذي ربما راقَ أهل القرن الخامس والسادس للهجرة، لا يستطيع أن يروق في هذا العصر الحديث الذي تغيّر فيه الذوق الأدبي، ولاسيما في مصر، تغيرًا شديدًا" (حديث الأربعاء، ص 7). ويعود إلى هذه القضية من جديد في كتاب "خصام ونقد" (1955) إذ يلحُّ على البعد عن الغرابة، قائلاً "وكل ما يُطلب إلى الأديب ألّا يكون أدبه ممعنًا في الغرابة متعمدًا للغموض، وألا يؤدِّي في ألفاظ وأساليب لا تعيش في هذه الأيام، وإنما كانت تعيش في العصور القديمة بعيدة العهد. فلا ينبغي لمن يكتب الآن أن يتكلّف مذهب ابن المقفع، أو طريق الجاحظ أو أسلوب الحريري والبديع الهمذاني... فالجمال لا يكون في غرابة اللفظ وخشونته، ولا في خفاء المعنى وغموضه، ولا في التواء الأسلوب وتعقده، وإنما الجمال شيء آخر، يناقض هذه الخصال كل المناقضة ويخالفها أشدّ الخلاف" (خصام ونقد، ص 37)

فبسبب غموض العقاد وتعقُّد كتاباته، جاء رأيه عنيفًا في "عبقرية عمر" هكذا قالها صراحة "أنا لم أفهمها"، فعدم الفهم لما فيها من تغريب وغموض لم يستحبهما العميد، وهو الذي يميل إلى الوضوح؛ فحسب قوله "أما نحن فنريد أن يفهمنا الناس، كما نريد أن نفهم الناس، ولهذا نتحدث

إلى الناس بلغة الناس… وإذن فخليق بالأديب الذي يُقدِّرُ نفسه ويريد أن يُقدِّرَهُ الناس إذا كتبَ، أن يفكّر في هؤلاء الناس، وأن يكون من السُّهولة ومراعاة الذَّوق الأدبيّ بحيث لا يعجز الناس عن فهمه…" (حديث الأربعاء، ج 3، ص 16)، وهو ما دَفَعَه لأن يسخر من الشيخ عثمان المهدي في شرحه لبيت التهامي.

فكما يقول عدي الزعبي – في مقالة "من وصايا العميد: فضيلة الوضوح" – إن موقفه من غموض ما كتبه العقاد، لهو امتداد لموقفه الصارم من الغموض: الغموض في التعابير، الغموض في الجمل، والغموض في المعنى العام. وهو الأمر الذي جعل معظم نقده هجومًا على أشكال وصور الغموض والمبالغات والرطانة الزائدة في الكتابة على نحو انتقاده لمصطفى صادق الرافعي، لتأثره بأسلوب القدماء، ولعلي محمود طه ومحمود أبوالوفا، ورطانة محمود أمين العالم وعبدالعظيم أنيس في مقالته "يوناني فلا يقرأ".

رفضه لفكرة الغموض يجعله ينزع القداسة عن الأدب النخبَوي، ويميل إلى الأدب الشّعبوي، فيقول "ومنهم من يقول إنّ الناس جميعًا في حاجةٍ إلى أن يقرأوا ويفهموا ويذوقوا ويستمتعوا بالجمال الأدبيّ، فيجب أن يكون الأدب قريب التّناول يستطيع كل إنسان أن يذوقه ويمتّع به، … فينبغي أن يكون الأدب شعبيًا يفهمه ذو الثقافة الممتازة وذو الثقافة المتوّسطة وذو الثقافة الضئيلة، ولا ينسون إلا شيئًا واحدًا هو أنّ الأدب فنٌّ رفيعٌ. والفن الرفيع لا ينزل، وإنّما يرقى إليه طلّابه ومحبّوه." (خصام ونقد، ص 38).

مال طه حسين في نقده إلى مذهب ألزم به نفسه "سواء أرضي الناس أم سخطوا، وسواء أوافق رأيه هوى القرّاء أم خالف"

وقد مال طه حسين في نقده إلى مذهب ألزم به نفسه "سواء أرضي الناس أم سخطوا، وسواء أوافق رأيه هوى القرّاء أم خالف" هكذا صاغ لنفسه نهجًا نقديًّا – التزم به – أعلن عنه في مقدمته لكتاب صديقه أحمد أمين "ضحى الإسلام"، فقال "وعلى هذا النحو من الاستعداد عمدت دائمًا إلى النقد، واجتهدت ما استطعت ألا أظلم الصديق لصداقته، ولا الخصم لخصومته، وليس الظلم مقصورًا على أن تغض من العمل الأدبي أو العلمي، أو تنقص من قيمته لأن صاحبه صديق لك، أو حرب عليك، بل هناك ظلم أقبح من هذا وأشنع، هو أن تثني على من لا يستحق الثناء، أو تغلو في حمد مَن لا يستحق الحمد إلا بمقدار، وأن تحمد الخصم لأنه خصم، ولأنك تكره أن يقول الناس فيك خاصمه فعجز عن إنصافه وتحامل عليه" (ضحى الإسلام، ص: ه)

لكن هل يا تُرى – فعلاً – التزم طه حسين بما ألزم به نفسه من منهج نقدي صارم، قوامه الجِيدة والنزاهة وتجنُّب تغليب الهوى والعاطفة، أم غلبه هوى النفس فتحامل على مَن لا يستحق التحامل، وتغاضى عن أخطاء مَن يستحق التعنيف؟

الجواب على هذا السؤال، يتضح بجلاء من خلال تتبّع نقود طه حسين لشخصيات اقترب منها، بحكم التلمذة أو الأستاذية، أو بحكم الصداقة، خاصة أننا نرى آراء للعميد في بعض الشخصيات كأحمد ضيف وغنيمي هلال، ومحمد مندور، تخرج عن سياق النقد العلمي إلى التجريح الشخصي، فضيف – عنده – عالة على الآخرين، لم يكتب رسالته بنفسه، وإنما كتبها له أحد الأساتذة الذين يكتبون الرّسائل للطُّلاب الأجانب، وأن مؤلفات محمد غنيمي هلال "ليست كما يرى بعض أعضاء مجلس كلية دار العلوم ، حيث انقسمت الآراء بينه وبين الدكتور بدوي طبانة حول رئاسته لقسم النقد، مأخوذة – حسب قوله – من مؤلفات فرنسية للمدارس الثانوية، فليست ابتكارات كما أنها ليست في الأدب المقارن بالمعنى الصحيح" (محمد الدسوقي: أيام مع طه حسين ، ص 43، 44)،

وبالمثل ما فعله مع صديقه أحمد أمين، الذي استدعاه للعمل في الجامعة من مدرسة القضاء الشرعي، وشاركه فكرة تأليف موسوعته عن الحياة العقلية والفكرية والأدبية في الإسلام، إلا أن طه حسين مع صديقه عبدالحميد العبادي لم يُنجزا ما اتفقوا عليه، فأنجزها بمفرده، وما إن شبَّ الخلاف بينهما في الجامعة، واتّسعت شِقَّة النّفور، بعدما كانا صديقين، حتى قال عنه "كان يريد أن يغيّر الدنيا من حوله، وليس تغيُّر الدنيا مُيسَّرًا للجميع".

وموقف الدكتور طه حسين من الرائدة النسائيّة دُريّة شفيق، لا يغيب عن الذاكرة، فهو يكشف لنا المغالاة في العُنف، دون إبداء أسباب منطقيّة، فبعد أن تشكّلت لجنة الدستور عام 1954 برئاسة علي ماهر، قامت درية شفيق ومعها تسع سيدات أخريات بالاعتصام في مبنى نقابة الصحفيين، وأثار ذلك كثيرًا من المنتصرين جدًّا لثورة يوليو، وعلى رأسهم الدكتور طه حسين، فكتب مقالاً شديد اللهجة يوم 16 مارس في جريدة الجمهورية تحت عنوان "العابثات"، رافضًا رأي المرأة، مُتذرّعًا بأن "البلاد لا تحتمل في هذا المنعطف التاريخي أي قلاقل أو خزعبلات من هذا النوع". وعندما اعترض اثنان من كبار الصحفيين على هذا الوصف، قام بنشر مقالة ثانية بعنوان "العابثات 2" كتأكيدٍ على موقفه.



محمد ظافا

الغريب أن طه حسين كتب مقالاً مبكرًا، في مجلة "الهداية" عام 1911، عارض فيه الشيخ عبدالعزيز جاويش – أستاذه الذي حرّضه على السفر إلى أوروبا – ساوى فيه بين المرأة والرجل، ودافع فيه عن حقّ المرأة في الحرية، والتعبير عن رأيها وغيرها من حقوق، جاء فيه "لا فرق بين الرجل والمرأة في الحرية، وكلاهما مأمور بمكارم الأخلاق، منهي عن مساوئها، محظور عليه أن يتعرض لمظان الشُّبه، فالمرأة لا تخلو بأجنبي، ولا تسافر وحدها، ولا تتبرج، ولها بعد ذلك أن تفعل ما تشاء من غير إثم ولا لغو، لها أن تطرح النقاب، وترفع الحجاب، وتتمتع بلذات الحياة كما يتمتع الرجل، وليس عليها إلا أن تقوم بما أخذت عليه من الواجب لنفسها، وزوجها والنوع الإنساني كافة" (أنور الجندي: صفحات مجهولة من حياة طه حسين (1908-1916)، مجلة الهلال، ع 2، فبراير 1966، ص 85).

موقف طه حسين المقُصي للمرأة يتكرّر مع مي زيادة (1886 – 1941)، التي قدمها في أوّل مرة منبهرًا بها، إلا أنه بعد ذلك عاد وقلّل من موهبتها، بل وسخر من الكثير من أفكارها، وقد أفصح الناقد والشاعر شعبان يوسف عن هذا التناقض في موقف طه حسين الذي تحوّل من النقيض إلى النقيض، في كتابه "الذين قتلوا مي" (سلسلة كتاب اليوم، مؤسسة أخبار اليوم، 2021) يكشف فيه عن قشرة الحداثة التي دعا إليها المثقفون، ومع الأسف خالفوا شعاراتها، ومن بين هؤلاء الذين مارسوا إقصاء وصل إلى حدّ القسوة مع مي



زيادة، كان الدكتور طه حسين، ففي التأبين الذي أقامته هدى شعراوي لمي بعد رحيلها (في 4 ديسمبر 1941) بدار الاتحاد النسائي، وقد احتشد فيه عدد غفير من الكُتّاب والمفكرين والأدباء «من مختلف الطوائف والأجناس والطبقات من شيوخ وشبان، وأساتذة ووزراء وطلاب، وخطباء وشعراء» أمثال الشيخ مصطفى عبدالرازق وزير الأوقاف العمومية، وأحمد لطفى السيد رئيس جامعة فؤاد الأول، والدكتور طه حسين مدير الثقافة العامّة بوزارة المعارف، والدكتور منصور فهمى مدير عام دار الكتب المصرية، وأنطون الجميل رئيس تحرير الأهرام، وخليل مطران شاعر القطرين، وافتتحت هدى شعراوي رئيس الاتحاد النسائي الاحتفال، ثم تحدث الدكتور محمد حسين هيكل باشا وزير المعارف، إلى جانب القيادات النسائية مثل الأستاذة عزيزة عباس عصفور المحامية، واعتماد عبدالغفار الطالبة بمدرسة الاتحاد النسائي المصري، فضلاً عن هدى شعراوي.

العُنف الذي مارسه طه حسين على العديد من الشخصيات التي عاصرها، في الأصل هو عنف كان متأصِّلاً في شخصيته

وعندما جاءت كلمة الدكتور طه حسين الذي كان - آنذاك - مراقبًا للثقافة العامّة بوزارة المعارف العمومية، بدأ كلمته بأبيات (حسب قول الشاعر والناقد شعبان يوسف) من شعر ذي الرمة قال فيها:

خليلي عدا حاجتي من هواكما

ومن ذا يواسي النفس إلا خليلها

لما بمي قبل أن تطرح النوى

بنا مطرحًا أو قبل بين يزيلها

فإن لم يكن إلا تعلل ساعة

قليلاً فإني نافع لي قليلها

وذكر أنه كثيرًا ما كان يردد تلك الأبيات عندما يلقاها، وعندما ينصرف ويفارقها يعيد عليها الأبيات الشعرية مرة أخرى، وعن أول لقاء بينهما، وقد تمّ أثناء الاحتفال بالشاعر خليل مطران، عام 1913 في الجامعة، وقد شاركت بكلمة، نالت استحسان الجميع، ومن بينهم طه حسين الذي قال "وسمعنا نحن طلاب الجامعة لأول مرة في تاريخنا أيضا صوت فتاة تتحدث إلى الجماهير، وكأن صوتا عذبًا لا يكاد يبلغ الأذن حتى يصل إلى القلب، وتعلقت النفس بهذا الصوت، وامتلأت القلوب بصاحبته في أحاديث أولئك الشبان عندما كانوا يتحدثون بعد أن انصرفنا"، ومن شدة الإعجاب بها وجّه طه حسين دعابة لخليل مطران في الحفل قائلا له "وأعتذر لصديقنا مطران، فأقول لعل هؤلاء الشبان من طلاب الجامعة قد تحدثوا بعد الحفل عن مي بأكثر مما تحدثوا عنه" (شعبان يوسف: الذين قتلوا مي، نسخة مخطوطة، ص 12).

هكذا تحدّث عنها بعد أوّل لقاءٍ، فكان رقيقًا في حديثه، منبهرا بها، ومن هذا اللقاء شهدت شخصية مي العلمية تتطور، وتتصاعد أدبيًّا وفكريًّا، وقدمت إسهامات فريدة كانت - في بعضها - تأسيسًا لمناهج نقدية مثل كتابها عن الشاعرة "ملك حفني ناصف باحثة البادية" عام 1920، الذي يُعدُّ مرجعًا تأسيسيًا في مجال النقد الأدبي النسويّ، ومع كل هذا إلّا أن كلمة طه حسين - كما يقول يوسف - خلت من أي تناول لإبداعها، وإنما حدّد كلمته في نقطتيْن الأولى حديثه عن صالونها الأدبي الذي كان استعادة للحياة الأدبية المشتركة بين الرجال والنساء بعد أن انقضت عصور بغداد والأندلس، فيحمد لها إنشاء هذا الصالون الذي "لم يكن ضيقًا ولا أرستقراطيًّا، ولكن كان واسعًا ديمقراطيًّا" (شعبان يوسف: الذين قتلوا مي، نسخة مخطوطة، ص 12).

أما النقطة الثانية فكانت المحاضرة التي ألقاها أستاذ الجيل أحمد لطفي السيد، عن الشاعر أبي العلاء المعري، وقد تأثّر بها الجميع، مثلما تأثرت بها مي على نحو ما. ويرى شعبان يوسف أن طه حسين في كلمة التأبين بخس مي مكانتها الأدبيّة الرفيعة، واكتفى بدور مي كشخصية نسائيّة، والدليل على هذا الإنكار لدورها، ما ظهر لاحقًا، ففي عام 1934 ألقت مي محاضرة في الجامعة الأميركية عن "مكانة المرأة"، واعتبرت في محاضرتها أن "الحضارة في جميع الأمم تستند إلى الرجل والمرأة معًا، ولا حضارة تقوم على أكتاف الرجل وحده، ولا على أكتاف المرأة وحدها، وانتصرت بشكل واضح إلى المرأة التي تمّ تغييبها وتجهيلها وقمعها وإقصاؤها بطريقة تكاد تكون مطلقة، ومن ثم لا بد من قراءة تاريخ الحضارات مرة أخرى وفقا لكشف دور المرأة العظيم في بناء الحضارات" (شعبان يوسف: الذين قتلوا مي، نسخة مخطوطة، ص 14).

كانت المحاضرة تعبيرًا عن أفكار مي حول المرأة وأدوارها المتعدّدة، وهي الأفكار ذاتها التي ترددت في مقالات عديدة منشورة في الصحف، لكن مع الأسف فإن الدكتور طه حسين لم يعجبه هذا، فانقضّ مهاجمًا مُعنِّفًا، وكتب مقالة بأسلوب يمزج فيه بين التهكّم والسُّخرية في مجلة الرسالة بتاريخ 19 مارس 1934، قال فيها "وأعترف بأنى لم أشك في يوم من الأيام ولا لحظة واحدة من اللحظات بأن للمرأة على الحضارة الإنسانية فضلاً لا يُجحد كما أن للرجل على الحضارة الإنسانية فضلاً لا يُتاح الشك فيه إلا لأمثال هؤلاء الرياضيين الذين لا يجزمون بأن الأربعة إذا قسمت على اثنين كانت النتيجة اثنين، وكنت أسأل نفسي عما تريد الآنسة مي أن تقول لتبيّن لنا فضل المرأة على الحضارة الإنسانية، فذلك شيء لا يحتاج إلى أن يقول فيه قائل، أو إلى أن يثبته مثبت، ولكن ما رأيك في أني سمعت المحاضرة، وانصرفت إلى دارى وأنا أشك شكا عظيما في أن للمرأة فضلا على الحضارة الإنسانية؟ وأسال نفسي عمّا أرادت الآنسة مي إليه بمحاضرتها القيمة الممتعة، أأرادت أن تقنعنا بأن للمرأة فضلاً على الحضارة؟ أم أرادت أنْ تُشككنا في ذلك؟ وتبسط عليه سلطان الريب في نفوسنا، ومَن يدري لعل أديبًا من الأدباء البارعين أن يُفكِّر ذات يوم أنْ يثبت فضل الرجل على الحضارة فينتهي في نفي إلى ما انتهت إليه الآنسة مي أمس من إثارة الشك والريب.." (شعبان يوسف: الذين قتلوا مي، نسخة مخطوطة، ص: 16)

يتكرّر أمر هجوم طه حسين على مي في أكثر من مناسبة، وفي كل ما يكتب كان قاسيًّا متهكمًا، ساخرًا، فكما يقول يوسف "إن الأسباب التي هاجمها من أجلها ليست مقنعة، وليست جسيمة وليست غريبة حتى يثور عليها تلك الثورة العارمة، وتنال كل هذا التقريع والظلم الذي لا يخفى في سطوره، وكذلك ما بينها" .." (شعبان يوسف: الذين قتلوا مي، نسخة مخطوطة، ص 16)

****

قد يكون هذا الجدل الذي ظهر في صورة نقد عنيف - كما نظن الآن - من الشيخ لتلاميذه وأساتذته وأصدقائه، جزءًا من سياق ثقافي أوسع وأشمل، وسم العصر كله بروح النقاش، قوامه الزّخم الفكري بسبب التباين في التيارات النقدية والمذاهب، وهو ما كان حريًّا بخلق اشتباكات نقدية أثْرت السّاحة الثقافيّة؛ فكريًا (بإظهار تعدد التيارات والمذاهب) وأدبيًّا (باختلاف الكتابات وتعددها) وأيضًا سجاليًّا (بخلق حوار بنّاء بين الأدباء، في صورة معارك أدبية، حتى ولو أخذت شكلاً من أشكال العُنف).

أودُّ أن أشير بداية كنوع من التأكيد بأن العُنف الذي مارسه طه حسين على العديد من الشخصيات التي عاصرها، في الأصل هو عنف كان متأصِّلاً في شخصيته، فمارسه على كلِّ شيء لا يروق لذائقته أو لا يتواكب مع منهجه النقدي، ففي كتاب "تجديد ذكرى أبي العلاء المعري" (1914) انتقدَّ طه حسين مناهج التعليم نقدًا عنيفًا، ووصفها بأنّها تفتقر لأدنى حدّ لتعليم الطلاب الذوق والنقد، فما أن اطّلع على مناهج الدرس في الجامعة مع قدوم المستشرقين الذين استقدموا للتدريس في الجامعة، حتى شعر بأن ثمّة عقباتٍ كثيرةً كانت في طريق تعلّمه بهذه الطريقة التقليديّة التي كان أستاذه سيد بن علي المرصفي يقوم بها. وفي هجومه على مناهج التدريس القديمة حَمل على الأزهر الشريف ودار العلوم، واعتبرهما لا يصلحان لتدريس الأدب، فيقول بينما "كانت المدارس محتفظة بأسلوبها العقيم؛ كان الأزهر الشريف كلفًا بهذا الأسلوب العقيم نفسه، توّاقًا إليه مشغوفًا به أشدّ الشغف" (في الأدب الجاهلي: ص 5) ومن ثمّ خلص إلى أن طريقة الدرس الأدبي في مصر "غير قيّمة ولا مجدية" (تجديد ذكرى أبي العلاء: ص: و)

ثم عاد طه حسين إلى نقده العنيف لمناهج تدريس الأدب في مصر خاصة في المدارس والأزهر ودار العلوم، في كتابه "في الأدب الجاهلي" 1927، فأوقف الكتاب الأول المعنون بـ"الأدب وتاريخه" لتناول درس الأدب في مصر، حاملاً على المناهج القديمة وتأثيرها السّلبي على الطُّلاب، شارعًا في ذكر المعوّقات وطرائق الإصلاح، وإن كان في حديثه أبدى هجومًا عنيفًا على المناهج التي تُدرّس في المدارس والأزهر ودار العلوم، ورأى أن المناهج فيها صارت إلى طريق مسدود لا يُرجى منه الإصلاح خيرا "فقد أغلقت أبواب هذه المدارس ونوافذها إغلاقًا محكمًا، فحيل بينها وبين الهواء الطلق، وحيل بينها وبين الضوء الذي يبعث القوة والحركة والحياة!" (في الأدب الجاهلي، ص 4).

هذا بالنسبة إلى نقد طه حسين المُعنِّف، لكل ما هو

مُخالِف لما يأمل أن يكون عليه نظام التعليم في المدارس والجامعة، أما بالنسبة إلى الشخصيات، فمارس طه حسين عُنفه النقدي مُبكّرًا جدًّا؛ وذلك في عام 1909، حيث نشر في هذا الوقت مقالة يُخطّئ فيها الشيخ عثمان المهدي الذي شبه الرياء بالإنسان في قول علي بن التهامي:

ثوبُ الرياء يشفُّ عمّا تحته
فإذا التحفت به فإنك عارِ

لكن الجانب المهمّ أنّ هذا التباين في مسار هذه العلاقة كشف عن جانب من التحولات - وإن شئنا الدقة التناقضات - في شخصية طه حسين؛ فعلى سبيل المثال الدكتور محمد مندور هو تلميذ طه حسين الذي اختاره، ودفعه إلى دراسة الآداب، بعد أن التحق عام 1925 بكلية الحقوق بجامعة فؤاد الأول، وكان يتردد على كلية الآداب للاستماع إلى دروس الأستاذ، وإزاء الحَيْرة التي نازعته بين دراسة الحقوق أم الآداب، وهي نتاج "وحي البيئة وهوى النفس"، استطاع العميد أن يحسم هذا الصّراع المضطرم في نفسه، بأن جعله يَدْرُسُ في الكليتين؛ وقد أعفاه - كعميد للآداب - من مصروفاتها، ثم سانده للسفر في بعثة لدراسة الأدب في فرنسا على نفقة الحكومة، وذهب بنفسه لمقابلة وزير المعارف - آنذاك - محمد حلمي عيسى، عندما أخفق في كشف النظر، واعتبرته الجامعة غير لائق طبيًّا للبعثة وتقرّر استبعاده من أعضائها، فاصطحب معه بحثًا كان قد كتبه عن ذي الرّمة، وراح طه حسين يقرأ بنفسه فقرات منه للوزير، الذي أبدى إعجابه به، وما إن سأل عن صاحب البحث حتى أجابه بأنَّ طالب البحث أحد أعضاء بعثتنا إلى فرنسا، لكن سيُحرم من البعثة بسبب أنّه سقط في كشف النظر، وعلى الفور أمر الوزير بإعداد مذكرة إلى مجلس الوزراء يطلب فيها إعفاءه من الكشف الطبي" (راجع فؤاد قنديل: محمد مندور شيخ النقاد، ص27، 28).

هذه المعاملة التي تلقّاها التلميذ من الأستاذ، جعلته يشيد في غير موضع بأستاذية طه حسين، تارة، وبأبويته وحنوه وفضله عليه تارة ثانية، وفي هذا يقول "لم يقف تأثير طه حسين عند هذا التوجه الحاسم في مستهل تكويني الثقافي، بل ظل يلاحقني تأثيره سنين طويلة في اتجاهات ثلاثة" (محمد مندور: معارك أدبية، ص 23)، وقد حصرها في التحرّر الفكري، والثقة بالنفس والتوجّه إلى دراسة الآداب الأجنبية الكبيرة وبخاصة الأدبين اليوناني القديم والفرنسي، أما الدرس الثالث الذي تعلّمه من العميد فهو قدرته على شرح النصوص القديمة وحُسن تذوقها.

ومن شدة الإعجاب والتأثّر بالعميد نراه يُشفق عليه، فيقول في هذا الشأن «كنت أشفق عليه من ثقته العميقة بنفسه وهو يُحاضر مئات المستمعين في محاضراته العامّة دون أن يستعين بنص مكتوب أو تخطيط تحريري مدوّن، وعندما كان ينطق في محاضراته بأسلوب الموسيقى المنغّم كنت أشعر بشيء كثير من الإشفاق، وأودُّ لو استطعتُ مساعدته على نحو ما يطمع الطفل في مساندة أبيه القوي القادر، وفي نهاية كل محاضرة كنت أشعرُ في نفسي معنىً عميقًا للثقة والاطمئنان إلى قدرتها» (محمد مندور: معارك أدبية، ص 22).

ومع كل هذا إلا أن الأستاذ يتحول في موقف عجيب، ويتعامل مع مندور وكأنه عدوّ له، بل راح يحاربه في كل مكان أراد أن يعمل فيه، بل ويقطع عنه كل وسائل الرزق.

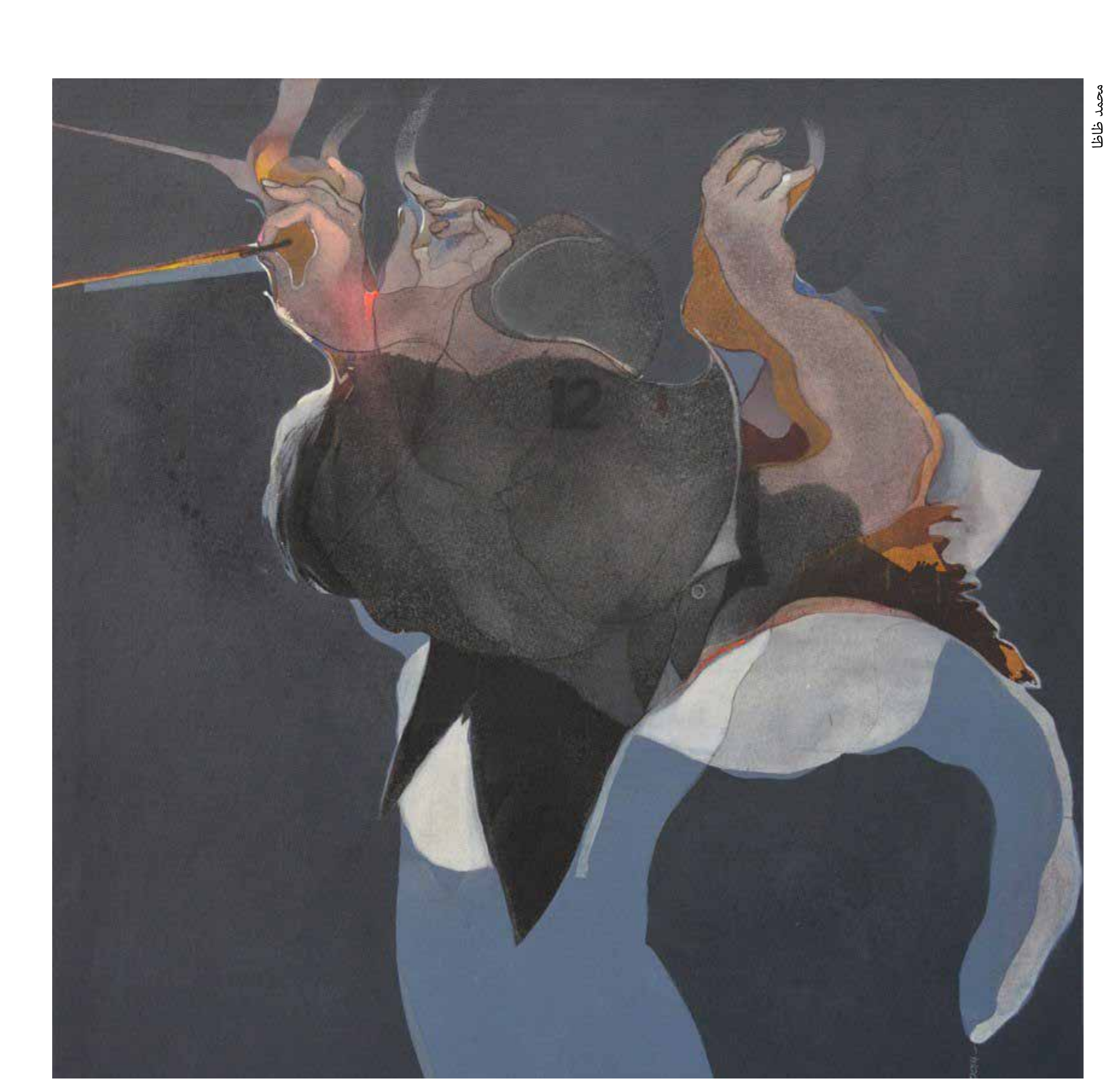
لا أريد أن أستعرض لمواقف طه الكثيرة كناقد مُعنّف مع العديد من الشخصيات، فالشخصيات عديدة والمواقف لا تعد ولا تحصى، ولكن سأتوقف بصفة خاصة عند علاقته بناصرالدين الأسد ونجيب محمد البهبيتي، لصلتهما بالمقال المنشور في مجلة الجديد العدد 88 أيار/مايو 2022.

> يُقدّم الدكتور ناصرالدين الأسد تفسيرًا مغايرًا، لما مارسه طه حسين من عُنف، وقد نال الأسد - هو الآخر - جانبًا من هذا العُنف

ناصرالدين الأسد (1922 - 1915)

يُقدّم الدكتور ناصرالدين الأسد تفسيرًا مغايرًا، لما مارسه طه حسين من عُنف، وقد نال الأسد - هو الآخر - جانبًا من هذا العُنف، فيذكر أن هذا العُنف يرجع لما يتميّز به طه حسين من جانب استفزازي، فعلى حدّ قوله إن الدكتور "يجب أن يُعرف على أنه أحيانا لا يقصد في الحقيقة ما يصدر منه من كلام وما يصدر منه من كلام أحيانا هو يقصد منه الاستفزاز للآخرين، بل إن كتاب 'في الشعر الجاهلي' هو أصلاً كتاب استفزازي للآخرين لينال به الشهرة المدويّة وقد حدث هذا وقد نال هذه الشهرة، صدرت له كتب قبل 'في الشعر الجاهلي'، كانت كتبًا عادية لم تحقق له ما كان يصبو إليه، لكن القنبلة الكبرى كانت هي التفجير الكبير في الشعر الجاهلي، فالدكتور طه حسين كان استفزازيًّا".

يسرد الدكتور ناصرالدين الأسد، العديد من المواقف التي تؤكد جانبًا من العُنف أو الاستفزاز بتعبيره، الذي مارسه طه حسين عليه؛ فرسالة الأسد التي تقدّم بها للحصول على درجة الدكتوراه، كانت عن مصادر الشعر الجاهلي، وهي متصلة اتصالاً وثيقًا بالموضوع الذي أثاره طه حسين في كتابه "في الشعر الجاهلي"، وعندما حان وقت المناقشة، كان العميد في رحلة سفر إلى خارج البلاد، اقترح الأعضاء على الدكتور شوقي ضيف مناقشة الأسد، وقد تمّ الأمر، ولكن عندما عاد العميد، تعامل معه بنوع من التعالي والتحقير، فيقول الأسد إن طه حسين بعد المناقشة زاره "فوجئت وأنا بمكتبي في الإدارة الثقافية بجامعة الدول العربية بالباب يفتح ويدخل فريد شحاتة سكرتير الدكتور طه حسين وهو يقود الدكتور طه حسين، فدخل الدكتور طه حسين متجهمًا دون أن يُلقي السّلام وجلس، ثمّ بدأ يتحدث وأسمعني كما كتبت مرارًا عبارة أسمعني من القول أغلظه، أسمعني غليظ القول، حقيقة ولكن سبحان الله أنزل الله عليّ سكينة فلم أنبس ببنت شفه، لم أردّ عليه ولا بكلمة وبعدَ أن أفرغ جرابه، أي نعم أفرغ هذا الجراب خرج


محمد ظاظا



كما دخل دون أن يُلقي التحيّة وانتهينا، بعد نحو أسبوع من هذا". (حوار مع ناصر الأسد: الجزء الرابع، برنامج مسارات، مع مالك التريكي، بتاريخ 26. 02. 2006).

نجيب محمد البهبيتي (1908 - 1992)

معظم مَن مارس عليهم العميد - طه حسين - عُنفه أو لنقل أبوّته، لم يتناولوا سيرته الشخصيّة بالتجريح بما في ذلك الدكتور أحمد ضيف (1880 - 1945) الذي كان يذكر في كل فترة وأخرى، أن سبب طرده من الجامعة كان من تأثير سلطة (نفوذ) طه حسين، إلاّ أن أحدًا ممّن وقع عليهم أثر عنفه، لم يتعرض لمكانته العلميّة أو أبحاثه (وإن اختلفوا معه في آرائه)، وبصورة أوضح لم يتعرضوا لأمانته العلميّة بشيء.

> معظم مَن مارس عليهم العميد - طه حسين - عُنفه أو لنقل أبوّته، لم يتناولوا سيرته الشخصيّة بالتجريح بما في ذلك الدكتور أحمد ضيف

الاستثناء الوحيد، الذي شقّ عصا الطاعة، وخرق الإجماع، وقوّض أركان المعبد دون أن يهتز له طرف، أو ترتعد فرائصه هلعًا وخوفًا من أفراد القبلية الأدبيّة التي كان يحتمي بها طه حسين - كما زعم - هو الدكتور نجيب محمد البهبيتي، فقد ثار ثورة عنيفة لم تُبق أخضر أو يابسًا إلّا وحرقته؛ فلم يترك فضيلة لطه حسين إلا وأتى بنقيضها.

الغريب في الأمر أن ما ذكره الدكتور البهبيتي ليس سرًّا أو أعلنه وسط جماعة خاصة، ثم تقوّلوا عليه فيما بعد، بل هو منشور على الملأ في كتبه، والأدهى من ذلك أنه أذاعه وطه حسين وكل من اتهمهم على قيد الحياة، دون أن يدفع أحد (أو ينفي) عن نفسه التّهم، أو حتى يُكذّب ما ورد في حقّه، في مفارقة تدعو للتعجُّب!

على الجانب الآخر فإن الدكتور نجيب محمد البهبيتي يتمتع بمنزلة علمية كبيرة، ولا ينازعه فيها أحد، بما قدّمه من كتابات وأبحاث جادّة ليست محل شكّ أو ريبة، بل هي محل تقدير وغبطة وانتحال أيضًا، وقد شهد له بذلك العميد في أكثر من واقعة ترفع مِن قدره، وتُغلي من قيمة أبحاثه، وهو في مقام الطالب، في حين العميد كان في مقام الأستاذ والمُعلِّم؛ منها:

• إبّان رغبته التحويل من قسم اللغة العربية إلى قسم الفلسفة بسبب الامتحان الذي رغب فيه طه حسين بحفظ الطلاب لبعض سور القرآن، فرفض أن يؤدّي الامتحان أمام لجنة شفويّة أقرّها عميد الكلية أحمد أمين، عندما طلب أن يتمّ تحويله إلى قسم الفلسفة، فقال له طه حسين - وقد أشاد - من قبل "بسلامة تفكيره وحسن استدلاله" "إنني أعرف أنك تصبح فيلسوفًا، ولكنك كذلك تصلح كاتبًا".

• ومرة أخرى قال نصًّا في إحدى خطبه "يتهموننا بأننا لا نحترم القرآن، ولو قرأوا بحثًا كتبه الطالب البهبيتي لعرفوا كم نحن نُجلّ القرآن ونقدّسه".

• كما أشاد - مرة ثالثة - بما كان ينجزه البهبيتي كثيرًا، منذ أوّل بحث اطّلع عليه، وكان عن معلقة زهير بن أبي سلمى، مع أنه خرج فيه على منهج العميد، وخالفه في مواضع كثيرة، بل قوّض رأيه الذي ذهب إليه في الشعر الجاهلي، بأن "الحياة الجاهلية لا بدّ وأن تُلتمس من القرآن الكريم، وليس من الشعر الجاهلي؛ فالقرآن الكريم هو أصدق مرآة للحياة وليس الشعر الجاهلي، وأن هذه الحياة الجاهلية التي نلتمسها من القرآن سوف نجدها حياة قيمة مشرقة ممتعة مخالفة لهذه الحياة التي نجدها في شعر الجاهليين، وفوق هذا سنجدها حياة مليئة بالتدين".

• وهو ما أثبت عكسه من خلال دراسته لمعلقة زهير بن أبي سلمى، فذكر في البحث أن الحنيفيّة كانت حقيقة تاريخية قائمة في حياة الجزيرة العربية، وذكر أشهر المتحنِّفَة في الجاهلية، كما أثبت أن الإيمان بالله الواحد كان قائمًا على أسس الشرك الجاهلي؛ فالأصنام كانت تمثِّل قوى وسيطة بين الجاهلي وبين الله الواحد. وضرب مثالاً بقولهم الذي استشهد به القرآن "وما نعبدهم إلا ليقربونا إلى الله زلفى". فشعر زهير الموحّد الذي يذكر البعث والحساب جاهلي يترجم عن وجود هذه الحنيفية في الجاهلية.

• أما إذا كان نفي الشعر الجاهلي لعدم تمثّله لعقائد الدينيّة التي كانت في الجاهلية كما ذكر طه حسين، فالحقيقة كما ذكر البهبيتي أن الشعر تمثّل لأهم العقائد الجاهلية. (نجيب محمد البهبيتي: المدخل إلى دراسة التاريخ والأدب العربيين، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، 1978، ص 25).

• كما اعتمد عليه في مواضع عديدة، ومن ثمّ فلا يحتاج بما أذاع لشهرة أو حتى إلى لفت الانتباه إليه. فهو منذ أن كان طالبًا كان محل تقدير وإعجاب العميد، بما قدّمه من كتابات تعدُّ علامة في موضوعها، فهو أوّل مَن تطرّق إلى دراسة مناهج الأدب في كتابه العظيم "المدخل إلى دراسة التاريخ والأدب العربيين" صدر عن درا الثقافة - الدار البيضاء، 1978) وتحدّث فيه عن القواعد الرّاسخة للتاريخ العربي ولكتابته في القديم والحديث، وأيضًا كتابه الذي يُعدُّ علامه ونبراسًا، إذْ فتح المجال لدراسة الشعر الجاهلي بعده، بعنوان "تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري" وصدر عن مطبعة دار الكتب المصرية عام 1950، وهو الكتاب الذي أشار في مقدمة الطبعة الثانية صراحة إلى سطو الدكتور ناصرالدين الأسد علي أجزاء منه في كتابه "مصادر الشعر الجاهلي"، وهو الموضوع الذي تحدّث فيه كثيرون، وأكّده البعض، ورفضه البعض الآخر.

• وبالمثل كتابه الأهم عن "أبي تمام الطائي حياته وحياة شعره"، وهو الكتاب الذي كان قد أجّج الخلاف بينه وبين طه حسين، فأضمر لأستاذه الكثير، حتى سكب ما أضمره ونفثه على الصفحات، وعلى الملأ، دون أي تعليق من تلاميذ الدكتور طه حسين ممن طالتهم الاتهامات.

• نعم، كَالَ له الكثير من الاتهامات، ليس من قبيل أن طه حسين "كان دائم التكرار لنفسه، ما يقوله هذا العام يقوله هو نفسه في العام المقبل، ثم فيما يليه، حتى النكتة التي كان يرى لنفسه توفيقها كان يعود إليها في نفس مكانها السابق من محاضرة العام الماضي، وكذلك الشاهد الشعري، بل والعبارة حتى لقد خُيّل إليّ أنه يحفظ كل ما يقوله، وما كان أقله وما كان أشده تمطيطًا" (المدخل إلى دراسة التاريخ والأدب العربيين: ص 25).

• وإنما اتهامات تضرب أمانة الدكتور في مقتل، فيشير الدكتور نجيب البهبيتي في معانٍ واضحة لا لبس فيها أو إضمار، أولاً إلى سُلطة طه حسين التي وظّفها في غير موضعها، فأنصف فلانًا وفلانة دون وجه حقٍّ، وأبخس فلانًا وفلانة حقهما دون علّة أو سبب، فقط، لأنه كان يمتلك النفوذ، هذه واحدة، والثانية يشير إلى عدم أمانة طه حسين، ويذكر أكثر من موقف، لكنّ ثمّة موقفين لهما دلالتهما الخاصّة، فهما يتعلّقان بالنزاهة الخُلقيّة والأمانة العلميّة.

• سلطة طه حسين (القاهِرة) التي طاردت البهبيتي وجعلته ينفر ويهجر مصر، مُتعدِّدة، وهي من الأهمية بمكان، لأنها انحازت لبعض التلاميذ على حساب الآخرين، كالدكتورة سهير القلماوي والدكتور شوقي ضيف، ومن ثم سيأتي ذكرها في سياق لاحق، الآن فقط سأقف عند الصّفة الأخطر التي وصفه بها البهبيتي وهي عدم الأمانة العلمية!

• الموقف الأوّل، يتمثّل في أن الدكتور طه حسين في العام الدراسي (1931 - 1932) طلب منه (أي من نجيب البهبيتي) أن يكتب بحثًا عن "الجمال الفني في الآيات التي نزلت في غزوة بدر" وحسب كلامه أنه قد أبلى بلاء حسنًا وألقى البحث في ثلاث محاضرات أمام طه حسين، الذي أثنى عليه، ووصف البحث بأنّه "رائع وعظيم" وإن كان أخذ عليه أنه "اطلع كثيرًا وقرأ كثيرًا، وأصاب من النقد الحديث النصيب الواسع، ثمّ راح يُطبّق هذا على نص كُتب قبل أربعة عشر قرنًا".(المدخل إلى دراسة التاريخ والأدب العربيين، ص: 28)

• إلّا أنّ البحث لم يمر مرورًا كريمًا، إذْ يتهم العميد بأنه أهداه لأحد طلابه، الذي اعتمد على القسم الثاني منه وتحديدًا "الموسيقى في الآيات" على رسالته للماجستير عن أبي تمام، (وقد تآمر طه حسين عليه فمنحه المرتبة الثانية كما ذكر)، وحصل بها على الدكتوراه بمرتبة الشرف الأولى، وهو يشير صراحة إلى عنوان رسالة الدكتور شوقي ضيف "الفن ومذاهبه في الشعر العربي".

• كما أنه قرأ ذات مرة إعلانًا على السّبورة الموضوعة داخل الكلية هكذا "بحث لم يطرق من قبل في العربية، للطالب فلان". وعندما حان موعد إلقاء البحث إذْ به يجد "محاولة متعثّرة جدًا في تقديم قصيدة للفرزدق أو جرير - فقد مضى الزمن بالحادث الغريب بعيدًا إذ أنه كان في سنة 1940 - وكان هذا العمل يجري مترنحًا في الخطوط التي جرى عليها بحثي عن "موسيقى الآيات التي نزلت في غزوة بدر"، في سنة 1932 أي قبل ذلك بثماني سنوات.

• أما الموقف الثاني، فيشير فيه إلى أن طه حسين أخذ رسالته عن أبي تمام وادّخرها عنده ثماني سنوات بحجة طباعتها، حيث كان يريد أن يكتب كتابًا عن أبي تمام، وبعبارته أنه "لقيني ذات يوم سكرتيره فريد شحاته مرّة في

الترام، وسألته مجاملة: ماذا يصنع الدكتور هذه الأيام؟" وردّ عليّ "يُعِدُّ كتابًا عن أبي تمام" فعرفتُ مصير رسالتي، فلم أوفّر شيئًا للرجل الذي سينتحل عملي، ما تركت صديقًا أو مجلسًا جلسته إلى واحد أو جمع من النّاس إلّا قلت له: إنّ طه حسين أخذ رسالتي وعطّلها عن الطبع هذه الحقبة الطويلة لينتحلها بعد ظن أن ذِكرَاها غابت عن الناس. وبلغ طه حسين ما أقوله من ألف مصدر، فما أكثر ما كانت عيونه، فكفّ عن إخراج كتاب عن "أبي تمام" واتجه إلى نقل "مع المتنبي" عن بلاشير، وليس بين الشركاء حساب، وكله في خدمة الاستشراق". (المدخل إلى دراسة التاريخ والأدب العربيين، ص: 32)

لا يوجد شاهد على صدق هذه الادعاءات أو كذبها، إلّا صاحبها، لكن ما جاء في شهادة سهيل إدريس صاحب مجلة الآداب، يدحض مثل هذه الادعاءات، فسهيل إدريس يحكي في مقالة له نشرها في مجلة الآداب بعنوان "ذكريات مع طه حسين" بتاريخ 1 مارس 1974، أنه من فرط تأثير ما أحدثته رواية "الأيام" لطه حسين، سلك ذات الطريق الأزهري، فالتحق بمعهد ديني وهو في سن الحادية عشرة من عمره، كي يعيش التجربة كما عاشها الفتى، وأنْ يُعاني ظروفها ومؤثراتها، بل إنّه اقتفى أثره في الرحلة إلى فرنسا، كما كان الأصل في اعتزامه على إنشاء مجلة الآداب وهو في باريس "أملاً أن تحل محل مجلة الكاتب التي كان يرأس تحريرها طه حسين وأغلقت".

ليس الغرض من هذه المقالة/الدراسة الإساءة إلى رمز من رموزنا الأدبيّة والفكريّة، فهذا غير وارد على الإطلاق

إلّا أنّ التأثير الجليّ أنه عزم على ترجمة رواية وهو في الرابعة عشرة، بعنوان "مولن الكبير" لإلين - فورنيه، وقد بذل مجهودًا كبيرًا في ترجمتها وتنقيحها، وما إن فرغ من ذلك حتى أرسلها إلى مجلة الكاتب التي كان يرأس تحريرها طه حسين، وكانت المفاجأة أن طه حسين قَبِلَ الموافقة على نشرها، لكن توقُّف المجلة حالَ دون ذلك. ومرّت الأيام والتقى سهيل إدريس طه حسين في القاهرة عام 1955، لمناسبة حضرها وقتذاك. ووصف مشهد اللّقاء كما صوّره إدريس يكشف عن المهابة التي يُلقيها طه على مُجالِسه هكذا "وحين دخلت على الدكتور طه حسين في غرفة مكتبه، كان جسمي يرتعش تهيّبًا، وزادتني رهبة المجلدات التي كانت تكسو جدران مكتبته، وأشعرتني بأني لن أبلغ، مهما بذلت من جهد، ما كان لهذا الرجل الجبّار قد بلغه من ثقافة ومعرفة" وبعد أن انتهى اللقاء بتوجيه الدعوة له بحضور المناظرة في بيروت مع "رئيف خوري" في موضوع "أيكتب الأديب للعامة أم الخاصة" وما إن همّ إدريس باستئذانه، فإذا بطه حسين يطلب فريد شحاته:

• فريد أعد للأستاذ سهيل أمانته القديمة!

يستمر إدريس في شرح الحادثة قائلاً "فلم أفهم ما قصده، إلى أن استخرج سكرتيره مغلفًا فتحته، والأمر ملتبس عليّ، فعرفت فيه مخطوطة ترجمة "مولن الكبير".

• قال الدكتور وهو يبتسم ابتسامته الهادئة:

• "إنني أحتفظ بها منذ أكثر من عشر سنوات، ولعلك نسيتها، أو ظننت أنها ضاعت، لا يا أستاذ، إننا لا نضيّع جهود الأدباء!" (مجلة الآداب: عدد مارس 1974، ص 3)

هذه شهادة براءة طه حسين مما طاله من تشويه لأسباب ربما كان هو سببها، تتمثّل في عنفه (أو قسوته) المبالغ فيه على تلاميذه وأصدقائه. لكن نحتاج إلى إجابة على سؤال لماذا صمت مَن طالهم التشويه؟ ولماذا لم يدافع أحد من تلاميذ طه حسين عنه؟ لا دفاعًا عن الشخص، بقدر ما هو دفاع عن القيمة!

مواقف طه حسين المُعَنِّفَة (في كثير منها) بقدر ما هي انعكاس لسياقات وظروف العصر الذي حدثت فيه - فالعصر نفسه كان زخمًا بالسجالات والمعارك الأدبيّة المثمرة - إلا أن الشيء المؤكّد أن طه حسين في الكثير منها تراجع وبدّل رأيه فيما قال، وهو ما يُعطي قيمةً لمعنى التراجع والعدول عن الخطأ، وهو درس بليغ من دروس العميد المتعدّدة، سواء على المستوى العلمي أو على المستوى التربوي.

في الأخير، ليس الغرض من هذه المقالة/الدراسة الإساءة إلى رمز من رموزنا الأدبيّة والفكريّة، فهذا غير وارد على الإطلاق، أو الانحياز السّافر إلى أحد على حساب الآخر دون إعمال العقل والمنطق، فأنا لست محاميًّا لأحد، ولا أبتغي أن أكون بوقًا، وإنما أنا باحث أنشد الحقيقة الموضوعيّة من خلال الاستدلال والمنطق، وإعمال العقل في قراءة الوقائع في كليّتها، دون أن أجتزئ ما يخدم فكرتي ويدعم



محمد ظاظا

حجتي المغلوطة. أتوخى القراءة الموضوعية للأحداث وكذلك للشخصيات وتباين مواقفهم في كافة سياقاتها بعيدًا عن التنزيه المفرط (القداسة) الذي يضفيه البعض على الأشخاص، أو حتى التدنيس المخلّ لمجرد الاختلاف في وجهات النظر، ومع الأسف فكلا الموقفين حاضر ورائج في ثقافتنا العربيّة، التي لا تعرف النظرة الموضوعيّة أو حتى المعتدلة في الكثير من تقييماتها. فالمقالة التي بنيت عليها أحاجحها؛ هي (وإن سعى كاتبها إلى نفض يديه مما فيها من آثام بحق طه حسين والأسد، بأنه ينقل ما ذكره البهبيتي في كتابه) هجوم محض على طه حسين، وناصرالدين الأسد، في مقابل دفاع مستميت عن نجيب محمد البهبيتي، على الرغم من أن الواقع والسياق يقولان إن جميع الشخصيات لها ما لها وعليها ما عليها، فالقداسة المفرطة تصنع آلهة ودكتاتوريين، وعلى النقيض التدنيس المجحف يحطّ من القيمة.

ومن ثمّ، تنشد المقالة/الدراسة - كنتيجة ضرورية انتهت إليها، تستوجب تفعيلها مجتمعيًّا وثقافيًّا - نبذ فكرة تكريس الأنساق الثقافيّة، التي نصنعها - مع الأسف بأنفسنا - ونقدّسها، وكذلك رفض إحياء القبليّة الأدبيّة، أو ما يوازيهما من إقطاع فكري، لما لها من آثار مدمرة في نبذ مبدعين وإقصائهم، ربما إسهاماتهم تفوق ما يملأ الساحة ضجيجًا وإن كان بلا طحن، فالأهم عندي هو تنحية الخلافات الشخصيّة والنظرة الأحاديّة، والتقييم الأيديولوجي، ووضع الشخصيات الأدبيّة والعلميّة والتاريخيّة (والسياسيّة) في سياقها، ونقرأها في ضوء ظروف عصرها، والوقائع التي حدثت فيها، وتكوينها الاجتماعي والثقافي، دون المبالغة في القداسة أو التدنيس. أظن أننا -بشكل أو بآخر - سنتقبّلُ الكثير من الأخطاء التي وقعوا فيها، وسوف نكفّ عن إقامة محاكم التفتيش، وأن نُنصِّب أنفسنا قُضاة ندين مَن ندين (من لا يقع على هوانا) ونبرئ مَن نريد، فالخلاصة أنّ الجميع في النهاية - وبلا استثناء - بشر، يُصيبون ويخطئون!



ناقد وأكاديمي من مصر مقيم في تركيا



قصائد من أجل الموتى

فاروق يوسف

الوقت

أنحني للوقت، لديه ما لا أقوى على كتابته، الألم الذي يضحك.
أقتفي أثره لئلا يضيع ظله بين الأشجار وتفلت الساعات من خضرتها.
وأخيرا نجلس معا على حجر رطب كعدوين في هدنة. وجهه قناع لوجهي. ويداه تصفعان وسادتي لألتقطُ ريش أحلامه وأقول "سيدي الوقت أعد لي وجهي".

كلمة

الكلمة الوحيدة التي ترمي أشواكها مثل قنفذ تجتمع حولها المياه لتصلي

كرة

لكي لا ألتفت أطلقت صرخة من أجل أن يدب الذعر في قلبي.
تلك كرة لا تسقط على الأرض. يظل هواؤها ممسكا بأصابعي كما لو كنت دمية من قش. ولكي لا أسقط صرت أبحث عن بيتي في فم الصرخة.

كلمة

الكلمة التي تحملني في سلتها مثل فاكهة متعفنة تسد الطريق بحواسها الخرساء. منذ ساعات وأنا أحاول أن أهتدي إلى المفتاح الذي وضعته في مكان من روحي. الكلمة هناك في المرآة تنصت إلى ثغاء خرافي وحيدة مثل إله حزين.

وردة

الوردة كما لو منحوتة من الصمت شقت طريقها إلى حنجرتي.
حين تقع عليها عيني تسلبني فراشاتها الحنين إلى بيتي. أنا هناك أقع بين أوراقها مثل نقطة حبر في طريقها إلى الكلام.

لسان

ليس الموت هو الخطأ الوحيد في هذه البرية التي غزتها النيازك.
قلت لنافذتي التي امتلأت بالليل. سنكون سعيدين لو شقت عشبة الحائط ومحت بلسانها دموعنا.

ببغاء

مرة أخرى تضع الببغاء قفصها على الطاولة وتبكي. هناك مَن يؤنبها من غير أن تتعرف عليه. قبل موتها بثانيتين مرّ ظله بها وكاريكي.

تحت المطر

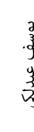
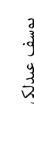
لم يكن هناك أحد. هناك فكرة عن ظل مشى وحيدا من أجل أن يضع قبعته تحت المطر. سيُقال إن ظلا وحيدا مشى بقبعته تحت المطر. ولم يكن هناك أحد.

الحراس

كلما مر قطار تفرغ المحطة. كلما فرغت المحطة تشعر أرصفتها بالفقدان. كلما حزنت الأرصفة يبحث الحراس عن المصابيح التي تضيء ليل المحطة. جانبيا فإن المحطة تبدو مثل شجرة ميتة.

العائلة

الموتى مفتوحو الأعين في قاع البحر ينتظرون. يوما ما سيعودون إلى العائلة محملين بالهدايا. في انتظار الفرج سيكون عليهم أن يتسلوا بعد أعشاب البحر من حولهم.



يوسف عبدلكي

شاعر من العراق مقيم في لندن



عندما بكى نيتشه

تقييم أدبي لتاريخ الفلسفة وممارسة التحليل النفسي

علي المسعود

"عندما بكى نيتشه. هي رواية خيالية تاريخية كتبها البروفيسور الأميركي إيرفين يالوم في عام 1992، وهو أستاذ فخري في الطب النفسي بجامعة ستانفورد.

وتسرد لقاءًا افتراضيًا بين شخصيات الحياة الواقعية الدكتور جوزيف بروير الذي أدت نتائجه العلاجية إلى إنشاء التحليل النفسي الحديث والفيلسوف الألماني فريدريك نيتشه الذي يعد من أبرز فلاسفة ما بعد الحداثة. أحداث القصة تدور حول الدكتور جوزيف بروير الشهير الذي يعالج اكتئاب فريدريك نيتشه دون علمه ومعرفته. يستخدم إروين يالوم خياله التاريخي ليجمع فريدريك نيتشه مع الدكتور جوزيف بروير. وهو واحد من علماء النفس البارزين في العالم. تم تحويل الرواية إلى فيلم في عام 2007 بالعنوان نفسه، ومن إخراج بينشاس بيري.

يصور الفيلم لقاءً متخيلًا بين عالم النفس الشهير جوزيف بروير والفيلسوف نيتشه. في هذا الفيلم نعرف أن الطبيب النمساوي جوزيف بروير المكلف بعلاج نيتشه من الصداع النصفي المتكرر ومشاكله النفسية بشكل أكثر سرية. ينتهي الأمر بالرجلين بمعالجة بعضهما البعض من خلال مشاركة قصصهما، وبالتالي مساعدة بعضهما على تجاوز علاقاتهما المضطربة مع النساء. يبدأ الفيلم بتلقي الدكتور جوزيف بروير (الممثل بن كروس) رسالة من لو سالومي (الممثلة الكندية كاثرين وينيك) وتطلب منه اللقاء به. وتحدد موعد المقابلة في الساعة التاسعة من صباح اليوم التالي في كافيه روزيه وتؤكد له أنها مسألة (حياة أو موت)، ويظهر في المشهد الأول دكتور بروير وهو يمعن النظر في ساعته وينكشف لنا التاريخ وكان في ربيع عام 1882 في ريزورت تاون على نهر الدانوب. تقبل (سالومي) سيدة شقراء جميلة وبفستان أحمر، وتخبره بأن صديقها يخطط لقتل نفسه بسبب حالة الكآبة التي أصابته، ولهذا القرار عواقب جسيمة على الدكتور وعليها وعلى العالم كله، وحين يسأل الدكتور ومن هو صديقك؟ فتجيبه: إنه الفيلسوف فريدريك نيتشه، وحين يسأل الدكتور: وما هو مرضه؟ ترد عليه: إنه يعاني من صداع مضن، وإن نيتشه يكابد أعمق حالات اليأس. وتؤكد سالومي للدكتور بروير بأنه الشخص الوحيد القادر على إنقاذ صديقها نيتشه وخلاصة من يأسه وعلاجه من الاكتئاب والرغبة في الانتحار بعد أن رفضت لو سالومي الارتباط به. وتخبر (سالومي) الدكتور بروير في قدرتها على إقناع الفيلسوف فريدريك نيتشه (أرماند أسانتي) في الحضور إلى مكتبه.

لوسالومي الروسية الشقراء والمعروفة عند المهتمين بفلسفة نيتشه بأنها المرأة التي يهيم بها حبا ولكنها اختارت صديقه عليه وهي التي سببت له ألما عاطفيا. وهي معشوقة العباقرة والمحللة النفسانية الشهيرة، جمالها وعبقريتها جعلا أكثر العباقرة في عصرها يهيمون بها كنيتشه الذي كتب عنها أنها "أنانية كقط" ثم أرسله هيامه بها إلى مصحة مدينة "إينا" النفسية تحت رعاية والدته، وريلكه الذي كتب لها عبر الرسائل أجمل ما كتب في حياته، وسيغموند فرويد الذي أصبحت



على يده من أشهر المحللات النفسانيات، وفيكتور توسك الذي انتحر بعد أن هجرته، والموسيقي الألماني الشهير فاغنر رفيق نيتشه. في البداية يعتذر الدكتور عن علاج الفيلسوف نيتشه، وبعد أسبوع من هذا اللقاء تزوره لو سالومي في عيادته. ويسألها الدكتور: هل أنت مسؤولة عن مرضه؟ وترد سالومي: هذا ما يعتقده مريضك.

اشترطت سالومي على الدكتور بروير معالجة نيتشه من أمراضه العقلية دون معرفته لكونه يرفض التسليم بحالته المرضية. ويعتقد الدكتور بروير أنه يستطيع علاج الأمر من خلال طريقة جديدة يسميها "العلاج بالكلام". تزود سالومي الطبيب بكتابين من مؤلفات الفيلسوف نيتشه وتطلب منه قراءتهما حتى يتعرف على مريضه بشكل أفضل. وبعد أن قرأ بروير كتابي نيتشه المنشورين في ذلك الوقت، وافق على تولي علاج تلك الحالة المرضية رغم أنها صعبة للغاية.

في لقاء الدكتور بصديقه سيغموند فرويد (الممثل جيمي إلمن) يخبره بالحالة المرضية التي مرت عليه، وهي لرجل لديه ميول للانتحار. وكالعادة يبدأ الأمر من المرأة، والمرأة تشعر بالذنب وتطلب معالجته سرا من كربه النفسي بالإضافة إلى علاج آلامه الجسدية. الطبيب قبل هذه التحدي وهو نفسه لا يدري لماذا وافق على تنفيذ الطلب. وحسب تفسيره لا يستطيع أحد أن يرفض طلبا لتلك السيدة ويقصد (سالومي)، ويصفها الدكتور "يمكنها أن تقنع حصاناً ان يبيض!".

في أول زيارة للبروفيسور نيتشه إلى عيادة الدكتور بروير، ينكر يأسه ويؤكد هو جاء للبحث عن دواء للصداع النصفي، وأن آلامه هذه ماهي إلا المخاض لولادة كتابة الجديد (هكذا تكلم زاردشت). يحدث الدكتور قائلاً: كلما نهضت كي أبني جسراً مع الآخرين، أصدع بالخيانة، في البداية كان ذاك الموسيقى (ريتشارد فاغنر) وقد عانيت بسببه، وبعدها مع تلك المرأة ". ويقصد بها (لو سالومي).

وفي لقائهما الثاني، يصدم الدكتور بعزمه على الرحيل إلى مدينة بازل. ويفكر الطبيب بخطة للحيلولة دون رحيل نيتشه قبل استكماله للعلاج، ويقترح عليه صديقه وطالب الطب (فرويد) "ربما لو كشفت نفسك على نيتشه، فقد تجذبه إليك، وما أن تكسب ثقته حتى يصبح كتابا مفتوحا أمامك". يقتنع الطبيب (بروير) بالفكرة ويقدم عرضه إلى البروفيسور نيتشه وهو عملية تبادل مهنية، هذا يعني أن يكون الدكتور طبيبه للعلاج الجسدي لمدة شهر وبعدها يصبح الفيلسوف نيتشه هو المعالج للدكتور لعلاجه العقلي ويشفيه من يأسه. يوافق نيتشه على المقترح، نيتشه يشجع الدكتور بروير على التصرف بناءً على رغباته قبل نفاد الوقت. وأصبح فرويد مفتونًا بجلسات العلاج التي أجراها الدكتور بروير مع نيتشه. الدكتور بروير (بن كروس (طبيب متميز حقق اكتشافات رئيسية في الفسيولوجيا العصبية والفيلسوف نيتشه يتبادلان أدوارهما. يستخدم الطبيب طريقة اندماج الوعي باللاوعي في علاج الفيلسوف نيتشه. اللقاءات بين الطبيب النفسي جوزيف بروير ونيتشه تتكرر وتتطور. حاول الأول تطوير هذا اللقاء عبر الحوارات التي تناقش بعض المسائل الوجودية، ليغدو لقاءً رمزياً بين الفلسفة وعلم النفس، كما يقدم الفيلم تصوراً عن الطريقة التي صاغ بها نيتشه كتابه المعروف "هكذا تكلم زرادشت". وما إن وافق الطبيب حتى بدأت رحلته في علاج نيتشه ليجد نفسه في خضم ذلك وقد أخذ دور المريض بدل أن يكون الطبيب، حيث يكتشف وجود تشابه في الأعراض ما بينهما، تلك الأعراض التي يخلقها الوجد الفلسفي تجاه المرأة. وجد الدكتور (بروير) نفسه وقد أمسى يبحث عن نيتشه ليرقد أمامه على السرير ويبدأ هو في الحديث عن مريضته (بيرثا بابنهايم) التي أحبها رغم أنه متزوج والكوابيس التي تطارده منذ أن اضطر إلى هجرها بعد أن علمت زوجته بأمرهما. الدكتور جوزيف بروير طبيب ناجح متزوج من ماتيلدا (جوانا باكولا) ولديه ثلاثة أطفال. الكاتب أراد أن يجمع بين عالم النفس جوزيف بروير والفيلسوف فريدريك نيتشه وهما شخصيتان واقعيتان عاشتا في نفس الزمان (القرن 19) ولكنهما لم تلتقيا في الواقع بل في خيال الكاتب حين جمعتهما سالومي. في أحد المشاهد، يطلب الدكتور بروير من الفيلسوف نيتشه تفسير حلمه، حين يراه بهيئة جنرال يساعد جنوده على الانتحار، وعندما يسأله: هل ذقت طعم الحب؟"، ويجيب البروفيسور نيتشه "دعني أذكرك بكلمات غوته (كن رجلاً ولا تتبعني، بل اتبع ذاتك)"، ينصح الدكتور" أتريد ما يهدئ من روعك؟ اذهب إذاً، وأرضع حلمة الخرافة".

تظل الأحلام تراود الطبيب وكلها تدور حول معشوقته بيرتا وهيامها به، وصوتها يطارده في منامه "ستبقى على الدوام الرجل الوحيد في حياتي". وكان أداء الممثلة (ميشيل ياناي) التي أدت دور بيرثا مدهشا ومتقناً وخصوصا عند تجسيد حالات التشنج والهلوسة التي تنتابها بين حين وآخر. الطبيب يعترف لنيتشه بأن الحياة دون بيرثا ستكون بلا ألوان، لأنه في حاجة ماسة إلى العاطفة، إلى السحر والذي تمثله مريضته السابقة بيرثا!، رغم أنه يعيش حياة آمنة، لكن نيتشه يهمس في أذنه "الخطر يكمن في الحياة الآمنة".

ربما تمثل بيرثا بالنسبة إلى الطبيب جوزيف بروير هروبا من حياته الآمنة ومن فخ الزمن. تصبح أيام الجلسات مع نيتشه بالنسبة إلى الطبيب جوهر أيامه وراحة للانكشاف.

يطلب نيتشه من الطبيب بروير مرافقته إلى المقبرة لزيارة قبر أبية الذي يحرص على زيارته مرة في الشهر وهناك يكتشف

أن اسم والدة الطبيب (بروير) كما هو مثبت على شاهدة القبر (بيرثا بروير 1818 – 1845) التي ماتت في ريعان الجمال والصبا، ونعرف أنها ماتت وهو في السنة الثالثة من عمره. ويبرر له نيتشه حالة الهوس ببيرثا لم يكن متعلقا أبداً ببيرثا، والتي تسكن في عقل الطبيب وتحميه من السقوط هي أمه (بيرثا الحقيقية) وليس مريضته (بيرثا العاجزة)، ويبوح نيتشه للطبيب بأنه صحيح خائف من مواجهة الموت، لكنه في نفس الوقت، يشعر أنه عاش من أجل عائلته ومرضاه وطلابه، وأن الشيء الوحيد الذي أحبه في حياته هو أنه أنجز واجباته تجاه زوجته وأولاده، هنا ينتفض نيتشه ويرد بقوة "واجب؟ واجبك خدعة، ما هو إلا الستارة التي تختبئ خلفها، كي تبني أبناءك كما يجب، إبدأ ببناء نفسك! وفيما يخص زوجتك، دعها تهرب من هذا السجن الذي تتقاسمانه".

عند عودته إلى المنزل، يتصل الدكتور بروير بصديقة فرويد ليأتي وينوّمه مغناطيسيًا. يقوم فرويد بذلك، وبينما يخضع الدكتور بروير للتنويم المغناطيسي، فإنه يتصرف بخياله المتمثل في ترك عائلته للحياة مع بيرثا في إيطاليا. يؤكد الدكتور بروير على اتخاذ القرار المتعمد كوسيلة لتحقيق السعادة: اختيار المهنة، ومن أين تريد أن تدار. أين يعيش، وما إلى ذلك. عندما يأتي الدكتور بروير، يدرك أنه قد حقق (دون وعي) الحياة التي كان يحلم بها طوال الوقت. من خلال العلاج بالتنويم المغناطيسي، يتخلص الدكتور بروير من هوسه ببيرثا ويبدأ في طريق الشفاء. تعافى الآن، يمكن للدكتور بروير أن يعالج هوس نيتشه مع لو سالومي بشكل صحيح. نيتشه يبكي ويتحسر على حياته التي لم تتحقق، معبرًا عن رغبته في العيش بشكل طبيعي. يعترف نيتشه أن أصل يأسه وهوسه هو رهاب الذات (الخوف من أن يكون وحيدًا). عندما اعترف الدكتور بروير بأن لو سالومي كانت وراء العلاج الكامل من البداية، أصيب نيتشه بالذهول.

وحينها شعر نيتشه بالخسارة، خسارة لو سالومي والطبيب أيضاً بعد اكتشاف خدعته له، نزلت دموعه على خده وبكى نيتشه يسأل الطبيب (جوزيف بروير) "لوكان لدموعك صوت، فماذا كانت تقول؟"، ليرد "لكانت دموعي قالت نحن أحرار، لم تحررنا يوما إلى أن فتح د. بروير البوابة"، وماذا عن الحزن الكامن خلف دموعك؟ "ما من حزن، بل راحة هي عظيمة. إنها مفارقة فالعزلة لا توجد إلا في العزلة"، يجيبه الطبيب "وما أن تشاركها مع أحد حتى تتبخر ياصديقي"، يرد الطبيب على وجع وحزن نيتشه بعد بكائه!

في الختام استقل نيتشه في المساء القطار الذاهب إلى روما الدافئة ومع رحلته الجديدة مع زرادشت وكتابه الأشهر (هكذا تكلم زرادشت). واستمر الطبيب (بروير) في ممارسة الطب ثلاثين عاماً أخرى، لكنه لم يستخدم العلاج بالكلمات مجدداً. أما لو سالومي فقد تابعت جمعها لأعظم عقول أوروبا، وتحت رعاية سيغموند فرويد أصبحت محللة نفسية شهيرة. بيرثا بابنهايم قامت بدور رائد في مجال الخدمات الاجتماعية وقد كرمتها ألمانيا بعد وفاتها عام 1954 بإصدار طابع تذكاري يحمل صورتها. سيغموند فرويد بقى زائرا دائما لمنزل بروير وقد وصف حالة (أنا أو) وهو الاسم المستعار لبيرثا في كتاب بروير وفرويد "دراسات في الهستيريا" الكتاب الذي أطلق ثورة في التحليل النفسي.

أجاد الروائي إيرفن يالوم في ابتكار حبكة تجمع هذه الأسماء عبر خيوط تحرك أولها شخصية الروسية لو سالومي، وأجاد المخرج أيضاً في ربط هذه الخيوط في قالب درامي وكوميدي ساخر أحياناً. نيتشه يسافر على مضض إلى فيينا ليتم فحصه من قبل الدكتور بروير. كانت جلسات العلاج اليومية بين الرجلين صلبة ومثيرة للجدل بعض الشيء، لكن مع مرور الوقت، يتخلصان من أمتعتهما الشخصية ويزدادان راحة مع بعضهما البعض. يتم تبادل الأسرار ومناقشة الرغبات والمخاوف الوجودية العميقة، نيتشه مهووس عاطفياً بلو سالومي، في حين يتخيل الدكتور بروير مريضته بيرثا التي ترك زوجته من أجلها. عالج دكتور بروير بيرثا بـ"العلاج بالكلام". يتشارك الرجلان في هذه الفتن الجسدية مع بعضهما البعض، مشيرين إلى مقدار ما اختطفته هذه الرغبات الساحقة من حياتهما. يهدر الدكتور بروير ساعات في النهاية مهووسًا بشوقه إلى بيرثا، مما ينتقص من قدرته على أن يكون أبًا وزوجًا محبين. لا يستطيع الدكتور بروير أن يأكل أو ينام. كل ما يريده هو أن يترك حياته وراءه ويبدأ من جديد مع بيرثا في إيطاليا. هكذا تلازما أثناء العلاج وتصادقا وحبكا خيوط الفيلم التي بدأت بالتركيز على محور فكرة "التداعي الحر" وانتهت ببكاء نيتشه لأول مرة أمام صديقه الطبيب (جوزف بروير)، ثم يستقل في نفس المساء قطاراً متجهاً إلى جبال إيطاليا الدافئة ومنعزلاً في كهوفها ليخرج منها بعد حين برائعته "هكذا تكلم زرادشت". كان مشهد بكاء نيتشه من أجمل مشاهد الفيلم حين كان يروي في نهاية الفيلم للطبيب قصته مع معشوقته لو سالومي وكيف أنها سحرته بجمالها وذكائها وشخصيتها ووصف له اللحظة الوحيدة التي تبادلا القبل فيها وكيف أنها لحظة خالدة لن ينساها أبداً، وسردت له كيف أنها غدرت به لتهجره علانية مع صديقه ورفيق دربه الموسيقار الشهير فاغنر.

يصور الفيلم الحوارات التي دارات بين نيتشه وطبيبه النفسي، ويفصح فيها نيتشه عن فلسفة القوة التي ينادي بها، هذه الحوارات أيضاً حول فلسفته في الحياة والعلاقات والأوهام والأديان. فيلم يدور بين الفلسفة وعلم النفس وارتباط كل منهما بالآخر. يتجاهل الفيلم أيضًا ذكر زوجة ريتشارد فاغنر، التي كان نيتشه يحبها بشدة قبل أن يقع في حب لو سالومي وهي عشيقة نيتشه المفقودة في الفيلم. كما لم يتم ذكر أخت نيتشه على الإطلاق في هذا الفيلم والتي تعتبر واحدة من أكثر الأشخاص نفوذاً في حياته والتي كان يحتقرها بشدة.

فيلم عميق جداً في فكرته وفي أبطاله والرسائل التي يحاول أن يقدمها. والحوارات التي تدور بين الفيلسوف والمعالج والأسئلة التي تدور بينهما تجعل المشاهد معهما في نفس الغرفة، قصة الفيلم هي خيال كامل. جميع الشخصيات في الفيلم حقيقية لكن القصة نفسها خيالية من بداية الفيلم حتى نهايته. وهذا أمر لا جدال فيه، لأن نيتشه على حد علمي لم يقم حتى بزيارة فيينا على الإطلاق. هذه حقيقة مثيرة للاهتمام بالمناسبة، نظرًا إلى أن فيينا كانت مركزًا ثقافيًا يتحدث الألمانية، وربما حتى أهم مدينة ناطقة باللغة الألمانية في ذلك الوقت. لذا لم يزر نيتشه فيينا ولم يقابل جوزيف بروير الذي كان ينبغي ذكره في رأيي وبالتحديد في نهاية الفيلم حيث وصفوا ما حدث مع الشخصيات بعد أحداث الفيلم. وهنا يؤكد الفيلم على أن الشخصية حقيقية. أعتقد أن هدف كاتب الرواية (دي يالوم) الذي استند إليه الفيلم هو إثارة نقاش حول كيفية تأثير فلسفة نيتشه على نظرية التحليل النفسي لكل من الطبيب جوزيف بروير وسيجموند فرويد.

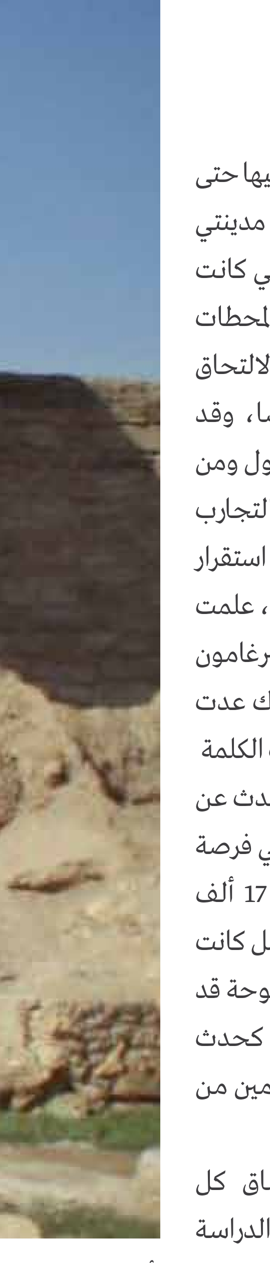
صورالفيلم الفيلسوف نيتشه بأنه "انعزالي"وكان بالأحرى غير ملتزم، بمعنى آخر بأنه كان حرًا ومختلفًا إلى أقصى الحدود. ومع ذلك، كان هذا اللامثال مهووسًا جدًا في نيتشه لدرجة أنه كان عليه دائمًا أن ينفر الجميع، وكان هذا نوعًا من النمط القهري،. الفيلم لم يرسم إلى أي مدى وصلت هذه العلاقة بين سالومي ونيتشه. لكن نيتشه كان يحبها حقًا وقد رفضته. من المحتمل أنها كانت مهتمة فقط بفكر نيتشه، لكن الرجل لم يكن مثيرًا للاهتمام بالنسبة إليها، أولاً، لأن نيتشه لم يكن رجلاً حسن المظهر – تم تصويره في الفيلم على أنه شخص مهمل لذاته بشكل خاص في حالة سيئة – وثانيًا لأن أخلاقه ومزاجه يجعلانه شخصًا لا يسهل حبه.

كاتب من العراق مقيم في لندن



دورا أوربوس

خالد الساعي



اولدت وترعرعت في ضاحية من ضواحي دمشق، وعشت فيها حتى سنوات شبابي الأولى ودخولي الجامعة هناك، بقيت في مدينتي إلى أن هاجرت أو نجوت بنفسي بالهروب إبان الحرب التي كانت قد وقعت، وكانت رحلة طويلة مضنية مليئة بالمخاطر والمحطات الحاسمة والتي مكثت خلالها في اليمن لسنتين وحاولت الالتحاق بإحدى جامعاتها لكن حرب اليمن كانت قد حلت أيضا، وقد نجوت من عدة تفجيرات فيها، ومنها انتقلت إلى إسطنبول ومن ثم غامرت في رحلة طويلة على الأقدام مليئة بالمخاطر والتجارب المريرة مررت فيها بعدة دول إلى أن وصلت إلى ألمانيا، وبعد استقرار لثلاث سنوات وتعلم اللغة والاطّلاع على ثقافة وحياة البلد، علمت أن ابن عمي الفنان قادم إلى برلين بتكليف من متحف البرغامون لرسم عمل جداري كبير يمثل الحضارة في سوريا، وهناك عدت وسمعت بكلمة دورا أوربوس مرة أخرى بعد أن كانت تلك الكلمة قد توارت في ذاكرتي المنسية، وذلك عندما كان الفنان يتحدث عن المدن التي اختارها لتكون ضمن معالم لوحته، وأتيحت لي فرصة نادرة للاطلاع على أرشيف المتحف الذي يضم أكثر من 17 ألف صورة توثيقية عن معالم بلدي التاريخية، والفرصة الأجمل كانت بالمشاركة في إنجاز اللوحة كمساعد للفنان، وكان إنتاج اللوحة قد تم في المتحف ذاته ولفترة أكثر من شهر وأمام زوار المتحف كحدث نادر، ما أتاح فرصة هائلة للتحاور مع زوار المتحف القادمين من شتى أنحاء العالم.

كلفني الفنان بإجراء قص مئات الصور بغية إلصاق كل منها في مكان محدد على سطح اللوحة وذلك (وفق الدراسة المسبقة إسكتش اللوحة)، بينما كنت أتعرف على المدن والمناطق التي اندثر معظمها جراء الحرب والزمن، وخلال عملية ترتيب الصور، وقعت بين يدي صورة معبد كنيس يهودي من دورا أوربوس، إذن دورا أوربوس ثانية! لقد أعادتني الصورة إلى أكثر من 16 سنة إلى الذاكرة حيث كنت أزور أجدادي في منطقة الميادين (أقصى شرق سوريا) وكالعادة أن نزور كل الأقارب هناك ومن جملتهم بيت عمي (أهل الفنان) كنت لم أتجاوز سن الـ12 لكن كنت فضوليا وشجاعا، لاحظت في تلك الزيارة ابن عمي ومعه بنت فرنسية وأخرى يابانية وشاب من أقصى آسيا (كانوا من طلابه، حيث كان يدرس الفن في المعهد الفرنسي) وكان يتحدث إليهم عن دورا أوربوس ويقول إنه حتى السوريون لا يعرفونها الآن رغم أنها من أجمل المناطق النائية ويسكنها بضع عشرات من العوائل، لكن (ولا أذكر الكلام كله لأني كنت صغيرا وقتها) الوصف كان مذهلا على أنها تتمتع بلون خاص لنهر الفرات (altramarine) وأن لون الأرض ذهبي وبني فاتح، مع لون البيج، وأنها كانت تضم بساتين وأنواعا من الفواكه لا مثيل لها، على ما أذكر، وقتها طلبت من والدي مرافقتهم حيث بدا لي أنني سأسافر عبر الخيال إن ذهبت معهم، ويزيد ذلك علامات الاندهاش على وجوه الضيوف، اليابانية والفرنسية (وكانت مهندسة عمارة وزارت معظم الأماكن التاريخية في سوريا).



لحسن الحظ وافق والدي على رحلتي التي لم تنته إلى هذه اللحظة، لأنني كلما استرجعت قسما منها أضاء لي جانبا مهما من وعيي.

ذهبنا إلى محطة الحافلات وأخذنا الباص وجلست إلى جانب الفتاة اليابانية وكانت تتحدث العربية بلكنة محببة لكن لغتها كانت واضحة، والباص يتوقف كل ربع ساعة وأحيانا أقل لكي ينزل بعض الركاب، لم تكن هناك محطات مسبقة لكن كان الركاب ينزلون في أقرب نقطة عن بيوتهم، وكان صوت الموسيقى الشعبية ينطلق من المذياع فيزيد الرحلة بهجة، حيث كان لباس الركاب وأقصد النساء حصرا ملونا جدا وثريا بالرسوم والزركشة. لكن هذه البهجة تحولت إلى ضجر بالنسبة إليّ، إذ لم يعد ينزل أي من الركاب وأصبحت المناظر على جانبي الطريق مملة، مساحات مسطحة بنية بائسة اللون وكان بعض الشوك أو شجيرات جرداء وعلى الأغلب ميتة تلوح بين الفينة والفينة بعد وقت (وخلاله كنت أسبح في الخيال عن المدينة وجناتها مثل السندباد). صاح معاون الباص: هيه إنت والأجانب، هنا انزلوا (يقصد إنت، ابن عمي).

نزلنا وكانت المفاجأة المحبطة، حيث أنني لم أر أي شيء لا مدينة ولا شجرا، فقط أرض قاحلة واتجهنا مشيا على الأقدام لوقت طويل باتجاه الشمال، وهنا بدأت تظهر أنقاض كنت أظنها من هلوسات الرؤية، لكن مع اقترابنا التدريجي صارت تتوضح المعالم ويتضاعف إحباطي، ناولني الشاب الآسيوي جعبة ماء شربت ورششت الماء على وجهي علني أنتعش أو علني أصحو عما أراه.

كان الأفق بأزرقه الكثيف على شكل حزام عريض وتحت سماء صافية، لم أر مثل تلك الزرقة حتى اللحظة ولكني علمت حينها أنه نهر الفرات الذي يسور خلفية المدينة (لم تكن في الحقيقة مدينة، بل كانت عبارة عن أنقاض وبقايا جدران متناثرة وآلاف الحفر وسور طويل يحيط بالمكان ويلتف حوله كلما حركت ناظريك مثل الخداع البصري.

لاحظت عددا من البيوت القليلة البعيدة، ولم ألحظ وجود أي إنسان في تلك المنطقة (السكان القليلون كان يذهبون لحقولهم في منطقة معاكسة لمنطقة الآثار).

شرع الفنان يشرح لهم عن المكان ويقول هذه المدينة كانت أول المدن السورية على طريق الحرير، ويشير إلى مكان على أنه البوابة للقادمين من الشرق من بغداد وآسيا الوسطى، ويقول كان لهم

نزل هنا، ويحدد المكان على أنه كان بمثابة فندق ومكان لمبادلة البضائع والمقايضة، وهنا: وينتقل إلى مكان آخر ويقول هنا أول كنيس مخصص للعماد في التاريخ وهنا (ولم يكن هناك شيء حسبما رأيت) وهنا أول رسم تصويري للسيد المسيح كجدارية، وعلمت بعد سنين أنه قد تم نقلهما إلى متحف دمشق حيث رأيتهما قبل مغادرتي سوريا، وقال إنها الصالحية (باللغة الحالية) وهي دورا أوربوس التاريخية كانت مثالا للتسامح الديني والثقافي حيث كان فيها 14 منشأة دينية وكان كل فرد يمارس ديانته بغاية من الأريحية والتسامح وتقبل الآخر(وكنت أقول في نفسي وببراءة الطفل، وهل هناك ما يدفع لأن نتدخل باعتقادات الآخرين طالما نحن بشر ونحترم بعض)، وحسب ما قال إن بداية تأسيسها كانت على يد البابليين وصارت ملتقى الحضارات حيث كان سكانها يتحدثون بخمس لغات وإن اسمها مأخوذ من اسم مدينة مقدونية لما فتحها آنذاك الإسكندر وهذا يدل على أن عمرها أكثر من 2500 سنة وفي فترات كانت لغتها الآرامية وأحيانا اليونانية لكن الغالب أن السكان والذين هم عالم مصغر ينتمون في أصولهم لعدة عروق ما ساهم بانفتاحها الثقافي والحضاري.

يعود الفنان ويتحدث عن الكنيس اليهودي هناك (والصورة موجودة في جدارية سورية حديقة التاريخ في البرغامون، وأنا من قص الصورة وقتها)، وأنه كان من الأروع في التاريخ، وكما أنه تحدث عن جداريات المدينة و كانت لاتزال تحتفظ برونقها وسحر إلى الآن.

كانت الشابة الفرنسية تتكلم باندهاش عن تخطيط المدينة وعن روعة وذكاء المهندس (لكنهم كانوا عدة مهندسين وقتها من خططوا المدينة) وكانت تشير إلى فهم عميق ومعاصر لاستخدام المواد وعن فهم لحركة الرياح وتقلب الفصول وتغيير اتجاه الشمس ومراعاة كل ذلك في هندسة المدينة وكانت تشير إلى باب تدمر (وللمصادفة أن تدمر التاريخية كانت قرب دورا أوربوس في جدارية البرغامون وتقع في الشمال الغربي منها تماما مثل الواقع) وهناك في مكان آخر انفصلت عنا اليابانية وقد أخذت تلتقط صورا لحجر محفور على أحد بقايا الجدران وقد صاحت على الفنان إنه كتابة يونانية، ماذا تفعل هنا، وهنا شرح لها بالعربية قليلا ولكنه تحول إلى الإنكليزية لأن لغتها العربية على جودتها لم تكن كافية لكثرة المصطلحات التفصيلية، لم أعد أعرف ما قال لها، إلا لاحقا بعد 18 سنة عندما سألته ونحن في رحلة في براغ وقد التقط لي صورة على أحد جسورها التاريخية مع كتلة نحتية هائلة تصور أحد حواريي المسيح في قصص من الكتاب المقدس، استرجعت وسألته أنني رأيت شبه ذلك الخط الذي كان في دورا أوربوس وعرفت أنه يمثل اللغة اليونانية

في تلك الرحلة، التي لسنوات كثيرة بعدها اختلطت علي القصة مع الاحلام فلم أعد أعرف حقيقة أن أجزم إن كانت قد حدثت أم لا، أقمت بتلك الرحلة أم لا، وربما لأنه وقتها أصابني دوار خفيف صحوت بعده على رشقات ماء بارد على وجهي وأنا أتوسد ساق البنت الفرنسية (ربما) وكانت تظهر السماء على شكل مخمس، لأن الرؤوس التي كانت تحيط بي وقتها وأنا أنظر من الأسفل إلى أعلى رسمت فراغا مخمسا فيه تلك الزرقة الأخاذة ومن ثم بدأت تتضح صورالعالم المصغر، (أوروبية فرنسية ذات أصول يونانية، يابانية خالصة، والآسيوي، والفنان الذي ضربني على خدي بلطف لكي أستعيد وعيي، وكان وجهه أسمر داكنا لبدوي عرفته لاحقا وسأتحدث عنه) هو من أتم أضلاع المخمس.

ذاكرتي القريبة آنذاك كانت مثل فلم سينمائي مكثف، وهذه المخيلة الجامحة ساعدتني على تحمل مشقة الرحلة وقتها، وصعوبتها وكأنني كنت أجتاز امتحان للبصر والتخيل، حيث كان الفنان يتنقل من تلة إلى تلة، ومن حفرة إلى أخرى ويشرح باهتمام وشغف وأنا أتابعهم دون علم أتقافز بين الأحجار، وهو يتكلم عن قصور وعن التدمريين والرومان وغزو الساسانيين والسلاجقة وأنا وساعدني خيالي وقتها في التغلب على الضجر حيث كانت التخيلات تجسد لي قوافل التجار من بخارى وهم يحطون رحالهم وقوارب الرومان تجتاز الفرات الفسيح خلفنا وأنا أتخيله كبحر تملأه صيحات الجنود المندفعة، وحتى أنني حضرت عماد طفل في ماء الفرات ورأيت الصبايا يملأن القرب بالماء، فيما أطفال كثر يلعبون بلعب لم أر مثلها قط وهم يتضاحكون ويصرخون، بالفعل أسعفني خيالي في التغلب على المحنة، وبنيت عالما موازيا لما أراه الآن (لحظتها). سور مضجر فيه عدة بوابات مشرعة للريح وحفر وجدران مدفونة، أقول إن ما يبدو لنا مدنا نائية، أو مدنا ميتة (كما في كتاب البرغامون عن سوريا التاريخ)، أو مدنا مقفرة تتلاعب بها الرياح والجن حسب قول أهل القرية المتاخمة للصالحية (دورا أوربوس الماضي) هي ليست مدنا من نسج الخيال ورماد، بل إنها كانت إحدى أهم مدن العالم وقتها، كما قرطاج ومدينة القصر الكبير أو إرم ذات العماد المدفونة في الرمل.

إن الزمن يتعاقب ويدور وتندثر مدن وتحضر أخرى، لكن دمشق تبقى عين التاريخ وضميره.

أذكر ذهبنا برفقة البدوي إلى القرية المتاخمة واسمها الصالحية وأذكر وجوه الناس الكريمة هناك، وأننا تغذينا هناك وأذكر ظلال شجر التين والكينا واللبن البارد الذي رد لي صحوي قليلا، بعدها غادرنا تجاه الشارع العام لمسافة طويلة يتقدمنا البدوي الذي لم يتدخل بالكلام كثيرا حياء ربما ولكنها طبيعة البدو عموما، يتكلمون وقت الضرورة فقط، ولكن البدوي لاحظ أن الفنان يتحدث للضيوف باللغة الفصحى وأحيانا بالإنكليزية، وهنا قال البدوي للفنان: لمَ لا تتحدث إليها بالفرنسية يقصد البنت ووقتها شرع البدوي يتحدث اللغة الفرنسية بطلاقة والبنت والآخرون كانوا مندهشين، يتكلم وينظر إلينا، ونحن خلفه نمشي وهو يدق بعصاه القاسية الجافة على الأرض بتواتر وهي تحدث رنة قوية دون صدى.

علمت أنه كان يعمل لدى الفرنسيين وقت الاحتلال الفرنسي لسوريا ومنذ أكثر من 45 سنة لم يتحدث الفرنسية حيث اعتزل في الصحراء مع الجمال والمواشي وقد تمر أيام دون أن يتكلم إلى مخلوق آدمي، سوى حديثه الخاص مع الطبيعة وقطيعه وكلبيه.

أذكر أنه أخرج رمانة من جيبه وفرطها بطريقة عبقرية لخمسة أقسام، كانت حبات الرمان تلتمع تحت ضوء شمس العصر كأنها حبات من عقيق شفاف أحمر وكانت نواتها البيضاء صافية كقطعة لؤلؤ، لكن طعمها الفريد أنساني التغزل بالشكل، فلقد كان أول الطعم مرّ فيه طعم الخشب ثم انسابت حلاوة عجيبة مع تفتت شكلها تحت الأسنان وتبعتها حموضة عذبة، قال إنها من منطقة السوسة القريبة من الشاطئ الآخر للنهر إنه يتحدى أن يكون هناك مثيل لذلك الرمان في العالم.

عاد إليّ صحوي في محطة الباصات في الميادين، وكانت رحلة العودة بمثابة رحلة عودة من حلم عجيب ومتداخل كان قد خلخل وعيي وغيبوبتي القصيرة معا، ولا أزال أعيشه، وكنت وقتها فقط أشعر بتوقفات الباص المفاجئة أحيانا أو من الحفر التي كان يعبرها الباص بسرعته المتوسطة.

وصلت البيت برفقة القافلة، وسألني أبي عن الرحلة وكانت الرحلة الموالية لنا ليلا إلى دمشق، بيتي، سألني: وهل استمتعت، هل تعبت، ووو.. لكنني تسمرت ولم أستطع أن أخبره حقيقة ما حصل/أن كان حقيقة فعلا/لكن ماأنقذني وقتها أني أخبرته عن بدوي يتكلم الفرنسية وعن رمانته التي تشبه حباتها حبات مسبحة من عقيق، وعن طعمها اللذيذ، رغم أن مرارتها الأخيرة تمسك اللسان فضحك، وقال نعم رمان السوسة هو الأفضل بالعالم، وماذا أيضا؟ لم أكد أتكلم حتى تدخل صديق أبي وقال: لا تقل دورا كذا (لم يستطع لفظ كلمة أوربوس) قل الصالحية حيث النساء بأزيائهن المزركشة، وحيث الباميا والثريد، وتلك دورا التي تتحدث عنها مدينة أكلتها الرياح ورمال الصحراء من ناحية وفتتها طمي النهر وأذابها من الناحية الأخرى، فإنك لو سألت ألف مواطن عن دورا فلربما عرفها واحد وربما لا، ثم قال الصالحية الكل (وهنا قاطعه والدي طول بالك، هناك أيضا أكثر من صالحية، صالحية دمشق وصالحية الرصافة حيث قصر هشام بن عبدالملك وبوابتها الشهيرة التي تتقدم المتحف الوطني بدمشق (ويا للعجب خلف تلك البوابة بالمتحف تم وضع جدران المذبح اليهودي - الذي من الصالحية) وعرفت أن هناك أكثر من سبعة مدن يقال لها الصالحية، وعلمت أن المدن لا تزول بسبب الرياح وعوامل الطبيعة لكن تندثر بالفعل الإنساني الغاشم أقول ذلك وأنا أنظر إلى صور الميادين الآن وقد غدت كمدينة بائدة أكثر مما تبدو عليه دورا أوربوس.

وأكملت لأبي أنه سحرني لباس النساء وحليهن والوشوم على الوجوه والأيدي وكأن الفساتين مصنوعة من قوس قزح، أو لونتها الألعاب النارية.

كان ذلك الحديث وقت وصولنا مشارف دمشق، وكانت مديني دوما لاتزال في آخر حلقة من الحلم قبل أن يوقظها ندى الصباح ببرودته اللطيفة وصيحات العمال الحماسية إيذانا ببدء يوم جديد.

الآن دوما والميادين ودورا أوربوس تقبع في طي النسيان والدمار، تقبعان في نوم تاريخي بفعل أيدي الطمع والسلطات والنزاعات.

خلال عملي مع الفنان في جدارية سورية حديقة التاريخ، سقطت دمعتي عندما رأيت صورة لبعض من نساء الصالحية/ الآن - بتلك الوشوم والثياب ذاتها وهي تتربع إلى جانب صورة لتمثال ماري مغنية المعبد في تلك اللوحة، ورأيت في ذلك، كم كنا ولا نزال نحترم المرأة هناك وكم كان دورها محوريا في حضارة جوليا دومنا وأوغاريت، وانزاحت نظرتي على جانب ليس بعيد في تلك اللوحة لأرى زنوبيا ملكة تدمر (الأعجوبة باليونانية) وخلفها عناقيد باخوس وواحة النخيل والتي تبدو كعين خضراء في وجه الصحراء السماء.

تذكرت بلون الفرات تحضر المرأة ولولا الفرات لحاصرني الجفاف وقتلني العطش، والجدير بالذكر أن نهر الفرات كان

يسوّر قلعة الرحبة التاريخية في اللوحة لكن من الأعلى، كغيمة من ماء، والتاريخ يقول إنه كان أهل القلعة يحيطونها بالماء إذا ما تعرضوا للغزو، وهذا الماء يأتي من فرع من نهر الفرات كان يجر لسقاية الحقول، وكلما تأملت باللوحة يزداد إعجابي بتاريخ تلك المنطقة وأتعجب من طريقة تأويل الفنان للأحداث والمواقع وكيف أعاد صياغة تاريخ منطقة عمرها يزيد عن سبعة آلاف سنة على قماشة لوحته في سبك عجيب، كله إشارات وتحويرات للعناصر واللغة والتاريخ والصور والاعلام القيم والمفاهيم.

لكن اللوحة كانت جسدا من جغرافية ولغة تتمدد على مساحة ضخمة، الحروف كانت تشكل العمود الفقري لها وتتناوب الكلمات والأشعار والصور والرموز بشكل مدهش وكأن اللوحة هي لوحة فسيفساء لكن بمفهوم جديد، فصارت الشام حرف شين كبير ينسدل تحته بيت دمشقي باهر، فالشام الشرق والضوء والمعرفة وإلى جانب ذلك بيت شعري يقول (ظمئ الشرق فيا شام أسكبي)، ومدينة حمص رمز إليها بحرف الصاد كالمقلة الإنسانية، ونهر العاصي يصدح بمدينة حماة ودير الزور رمز لها بحرف الزاي، والحسكة بحرف الكاف، ونرى النساء تجوب اللوحة، هنا أوغاريت وليست بعيدة عنها ماري وزنوبيا ترتقي قنطرة، ونسوة جبل العرب مشغولات بشؤنهن اليومية والأغاني، وبيت المتنبي يتوسط اللوحة (كلما رحبت بنا الروض قلنا) إلى جانب حاء الحسن والطرب، وهناك باب كيسان وإلى الغرب منه معلولا، وهكذا تستمر سبحة المدن السورية تشع بتاريخها وناسها وأحداثها عبر اللوحة التي يحتل مكان القلب منها مقام ابن عربي وعبارة دين الحب جانب شاهدة قبره كشاهدة على التسامح والبعد الكوني والإنساني لهذا الشاعر المفكر. أراني استرسلت في الكلام عن اللوحة، لكن بقي لديّ سؤال سأطرحه على الفنان عندما أراه في أقرب زيارة له إلى برلين، أو عندما سنلتقي في بوسطن في أواخر2023.

من كان ذلك الآسيوي في تلك الرحلة ولمَ كان قليل الكلام؟

لكنني لن أتفاجأ إن أجابني الفنان أنه لم يكن ثمة آسيوي وأن الرحلة برمتها لم تكن قد حدثت قط.

لكنكم عندما تشاهدون النساء بثيابهن المزركشة وماري من أورنينا مغنية المعبد وجدارية المسيح في لوحة سورية حديقة التاريخ ستصدقون كلامي وسيكون الحرف العربي هو دليلكم الصوتي في تلك الجولة.

فنان تشكيلي من سوريا مقيم في الإمارات



اشجار القلق

6 قصائد

أوس حسن

خطأ في البدايات

نحن خطيئةُ الأسلافِ
نحيا دوماً كرغبةٍ
ونخلقُ الأعداءَ.. كما الآلهةِ
فصارَ لنا دخانٌ يشبهُ الدموعَ
ومدنٌ بحجمِ الألمِ
صارَ لناغرباءُ.. ومجانين
وموتى يحرسونَ السماءَ من الظلامِ
أيُّ ليلٍ كانَ سيوقظُ العدمَ؟
أيُّ قمرٍ سيبقى معلَّقاً فوق مياهِ الحزنِ؟
لو وُلدنا بحاسةٍ واحدةٍ
لو أنّ خطأً في البداياتِ
صارَ عكّازاً للحقيقةِ.

نجمة السهوب

أسيرُ وظلٌّ أبيضُ يتبعُني ..
أسيرُ وصوتُ الغابةِ في رأسي يشبهُ العدمَ
كنتُ أفكّرُ في اللحظةِ الّتي انتظرتُها طويلاً
في مَن ماتَ وحيدا..
وظَلَّ يغنّي تحت نجمةِ السهوبِ
***
كان الظلامُ ينزفُ ظلاماً
وأنا سائرٌ حيث لا أدري
إلى الغابةِ.. أم إلى العدمِ؟
أم إلى أغنيةٍ
تحت نجمةِ السهوبِ.

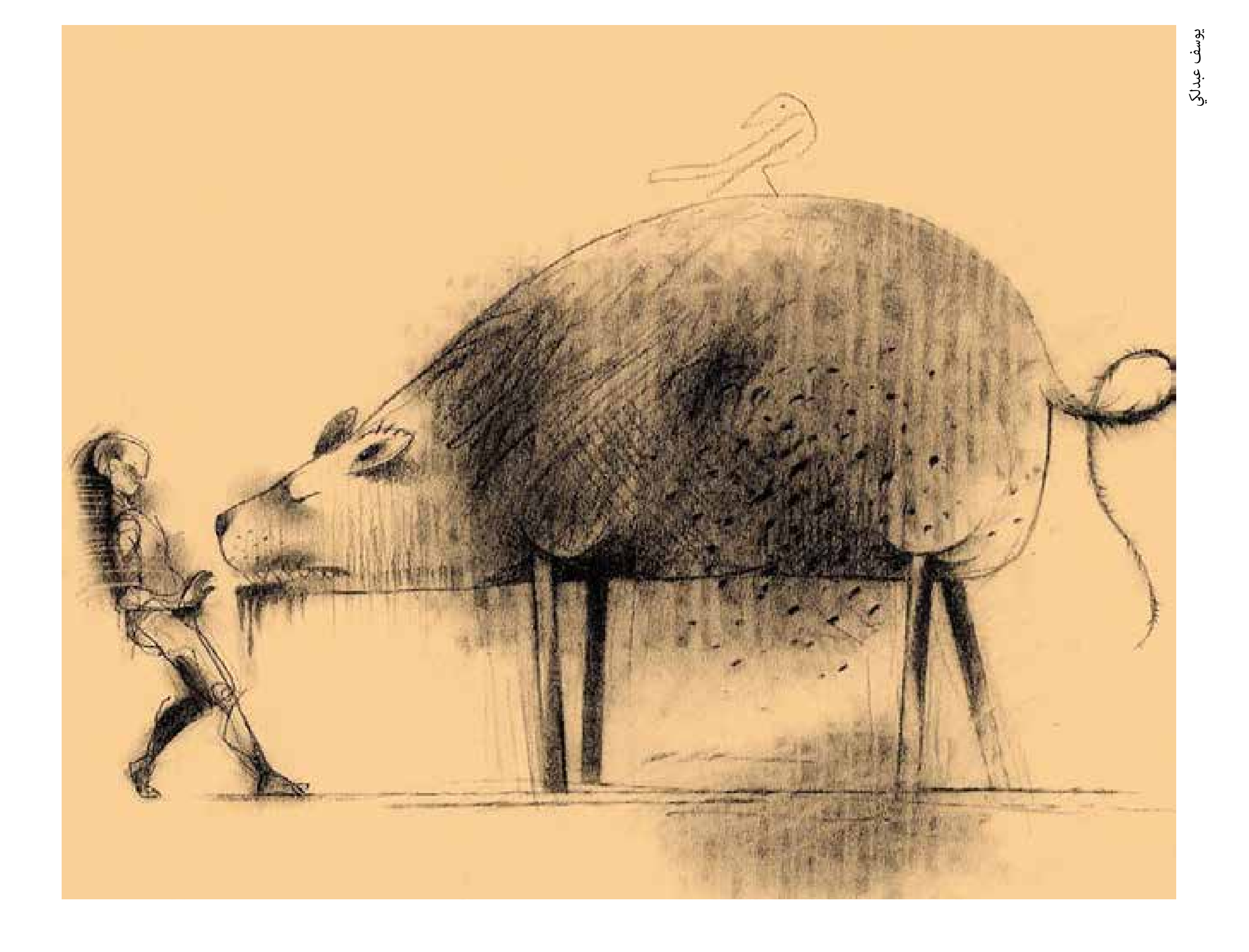
فانتازيا واقعية

دوران

ماذا لو كانتِ الأرضُ تدورُ بشكلٍ منحنٍ؟
أو كانتْ تشبهُ مثلثاً كروياً ؟
هل ستنسكبُ العتمةُ على أيامِنا وكلماتِنا الملوّنةِ؟
أم أنّ ريحاً زرقاءَ ستبعثرُ أدوارنا في كتابِ النهايةِ..؟
ربّما ستقفزُ الأسماكُ من الغيومِ
ربّما ستحفظُ الكلابُ جدولَ الضربِ
وتضربُ القرودَ على آلةِ البيانو
ربّما ستقفُ الطيورُ على المسرحِ
وتغنّي لإنسانٍ بجناحين
لكن ماذا لو لم يكن كُلّ هذا؟
ماذا لو كانتِ الأشجارُ تحلمُ
دون أن يأتيها الكابوسُ على شكلٍ عاصفةٍ
وفي الحلمِ ذاته كُنّا نطيرُ..
وأغنيّةٌ قديمةٌ في أفواهِنا..
عن البحرِ والغرباءِ...
وعن أرضٍ تدورُ إلى الأبدِ.

الرغبة

كُلُّ ما يشكّلُ حياتَنا..
ما يحدثُ وما يتحرّكُ الآن



يوسف عبدلكي

تدفعُهُ رغبةٌ ما في البقاءِ
رغبةٌ لا شكلَ لها
تحدّقُ بنا من الأعماقِ
ثمّ تقودُنا كالأطفالِ
نحو ظلامِ الهاويةِ.

الحياة هناك

جدارُ الماضي يتصدّعُ..
لتنمو الحياةُ في المساحاتِ الفارغةِ من أعمارِنا...
في ما لم نعِشْهُ... وما يمكننا أن نتخيّلَهُ..
في نومِنا... وهذياناتِنا المحمومةِ
في النهرِ الذي يفتتُ حجارةَ الخوفِ
أو في الريحِ التي تكسرُ أشجارَ القلقِ.

المرض

أحبُ الأجسادَ العليلةَ ..
تلك التي تتمرّنُ على فنِّ الموتِ
وتعيشُ الحياةَ إلى أقصاها
أحبُّ شغفَهم الدائمَ بأيامِنا الرتيبةِ
أحبُّ عيونَهم تلمعُ في الحرائقِ
أحبُّهم صخرةً تمزّقُ العاصفةَ..
أو وميضاً شاحباً في الذاكرةِ.

شاعر من سوريا



ملف

قصص عربية

نبعة الريحان
عواد علي

نهايات مؤسفة
حسين المزداوي

الطاووس الأبيض
طارق عباس زبارة

حكايتي مع باقة الورد
حسين المزداوي

وجبةٌ كاملة
عبدالله زمزكي

قصص
عبدالله المتقي

وردة صغيرة
عزيز ستراوي

فؤاد حمدي



نبعة الريحان

فصل من رواية

عواد علي

كنت أعمل عازفة بيانو في أحد مطاعم أوتاوا، وأعزف لرواده أحيانًا موسيقى بعض أغاني سيلين ديون فيطربون لها، ويحيوني برفع قبعاتهم أو كؤوسهم.

ذات يوم دعتني سيدة خمسينية، أثناء استراحتي، إلى طاولتها. كانت رفقة ابنتها، التي يبدو عمرها دون العشرين، لم أرها من قبل في المطعم. سألتني بلطف إن كنتُ معجبةً بسيلين ديون، قلت إنني لست معجبةً بها فقط بل متيّمةً بأغانيها، فقالت إنها تحبها أيضًا، في حين تفضّل ابنتها أغاني فرقة ميتاليكا الأميركية.

- يسمونها ثراش ميتال.

هتفت البنت بحماسة، فعلّقتُ:

- جميع فرق موسيقى الميتال شيطانية في نظر الكنيسة.

ردّت ببعض العصبية وكأنني مسست مشاعرها:

- ما لي ورأي الكنيسة! ألبومات هذه الفرق تصرخ ضدّ الظلم في العالم، وتتحدث عن الحقيقة بلا خبث ومواربة.

قالت السيدة لابنتها:

- دعكِ من هذا، الظلم والحقيقة لا يلتقيان.

ثم سألتني:

- كم حفلةً حضرتِ لسيلون ديون؟

أجبت بخجل:

- للأسف لم يسعفني الحظ أن أحضر لها أي حفلة، لكني أتمنى ذلك.

فطنت السيدة إلى أن لغتي الإنكليزية تشوبها عجمة، فقالت:

- هل أنت من أصل عربي؟

قلت:

- عراقية، وذلك المحاسب زوجي.

أشرت إلى أفرام المنهمك في عمله، فربّتت بكفها على يدي، وسألتني بلهجة لبنانية فاجأتني بها:

- شو اسمك؟

قلت:

- تيريزا صليبا، وزوجي اسمه أفرام.

- مسيحيّة لاجئة! أعرف مأساتكم. أنا اسمي سونيا حداد، مسيحيّة أيضًا، وهذه ابنتي كارول.

- يسعدني أن أتعرّف إليكما.

- اسمك جميل يذكّرني بفتاة اسمها تيريزا هلسا.

- غريبة! أنت ثاني شخص يقول لي إن اسمي يذكره بشخصية يعرفها. هل هي شخصية مشهورة؟

- نعم، التقيتها مرات عديدةً في "مرجعيون" جنوب لبنان. كانت في عمر نيكول آنذاك، تنتمي إلى منظمة التحرير الفلسطينية وتتدرب على عمليات فدائية، وكنا أنا وأخي قد التحقنا بالمنظمة أيضًا، إلاّ أن أبي أصرّ على عودتنا إلى بيروت لمواصلة دراستنا. كانت تيريزا من أب أردني وأم فلسطينية. ولدت وعاشت في مدينة "عكا" التي انتقل إليها والداها قبل النكبة، ومن هناك شدّت رحالها مشيًا إلى مرجعيون.

أردت أن أغير مجرى الحديث فسألتها:

- منذ متى جئتِ إلى كندا؟

- منذ ربع قرن.

- عمر طويل، ماذا تعملين؟

- أعمل أمينة مكتبة عامة في ألتا فزتا.

- يا للصدفة! أنا أذهب كل سبت إلى المكتبة العامة القريبة من بيتنا.

- أين تسكنين؟

- في سانت لوران.

أسعد فرزات



- ليست بعيدة عن ألتا فزتا، في المرة القادمة تعالي إلى مكتبتي.
- سآتي حتمًا.
ارتشفتْ ما تبقى في كأس البيرة دفعةً واحدةً وسألتني:
- من أي منطقة في العراق؟
- من الموصل.
- في الشمال! زرتها مرتين قبل أربعين سنة.
قلت بلهفة:
- هل تتذكرين شيئًا من معالمها آنذاك؟
هزّت رأسها متأوهةً:
- هل تغيرت الآن؟ أتذكر الحدباء، أطلالها وأسوارها القديمة، الجسر الحديدي.
كادت عيناي تدمعان لكني تمالكت نفسي وقلت:
- هل زرتها للسياحة؟
شزرت السيدة سونيا امرأةً تجلس على مقربة منا، في منتصف الثلاثينات من عمرها، قصيرة ذات وجه ممتلئ شاحب وملامح لاتينية، كانت طوال الوقت تلوّح لي بحركات غريبة أو ترفع كأسها، وأنا أعزف، ثم التفتت إليّ وأجابت:
- نعم، كنت حينها صبيةً أعيش مع أهلي في بغداد. أبي كان قنصلًا في السفارة اللبنانية هناك. مكث في وظيفته سنتين ثم عدنا إلى بيروت. وقتها كانت المغنية العظيمة سليمة مراد في عمري الآن، ولا تزال بعض أغانيها عالقةً في ذهني، لم يكن يمر يوم واحد دون أن تبثها الإذاعة: خدري الشاي، يا نبعة الريحان، هذا مو إنصاف منك، على شواطي دجلة، وغيرها ما عدت أتذكرها.
- وزوجها ناظم الغزالي، ألا تتذكرين بعضًا من أغانيه؟
ضربت براحة يدها على جبينها وقالت كأنها تؤنب نفسها:
- يا يسوع! كيف نسيت؟ طبعًا طبعًا، عيرتني بالشيب، يا أم العيون السود، أيَّ شيء في العيد أهدي إليك يا ملاكي... توفي قبل ذهابنا إلى بغداد ببضع سنوات.
- يُقال إن مغرضين اتهموا حينها سليمةً بأنها هي التي قتلته، لكن الدلائل أثبتت عكس ذلك، وكانت وفاته بداية انتكاسة لها.
- ربما كان عملاء للموساد وراء ذلك لبرغموها على الهروب إلى إسرائيل بعد أن رفضت الرحيل بمحض إرادتها.
كان صوت السيدة سونيا دافئًا وهادئًا وهي تتحدث عما بقي في ذاكرتها من أيامها ببغداد، فأثار جرسه في نفسي شعورًا بالراحة والألفة وكأنني أعرفها منذ زمن طويل. بعدئذ طلبت منّي أن أحدثها عن نفسي وعن علاقتي بالموسيقى وشغفي بسيلين ديون، لكني استأذنتها لأعزف شيئًا لرواد المطعم ثم أعود إليها، وقد تعمدتُ أن أفاجئها بعزف موسيقى يا نبعة الريحان، من دون وجود نوطة مكتوبة أمامي. كان الأمر صعبًا إلى حد ما، بيد أنه كان محاولةً أثارت شجون السيدة سونيا، وجعلتها تتمايل مع النغمات مثلما استلطفها الآخرون لغرابتها، عدا تلك المرأة التي تجلس على مقربة منها فقد بدا عليها أنها ثملة، أخذت تدمدم بكلمات متقطعة غير مفهومة وهي تنظر إليّ بنظرات شبقة.
حين رويت للسيدة سونيا قصة اضطهادنا في الموصل على يد التكفيريين أطرقت رأسها، وأسبلت جفنيها لتحبس دموعها، وظلت تحدق إلى أصابع يدها كأن طلاء أظافرها سيتبخر. كان واضحًا أنها قد استبدّ بها إشفاق ينوء بحمله قلبها. بعد دقائق سألتني أن أعطيها رقم هاتفي المحمول فحفظته في هاتفها، وودعتني قائلةً إنها ستتصل بي قريبًا.
راقبتها وهي تخرج من المطعم فإذا بها تتجه إلى سيارة حديثة بيضاء اللون وتفتح بابها وتدلف إلى داخلها. كان الوقت قبيل الغروب والجو في الخارج مثلجًا، فانتظرتُ بعض الوقت حتى تدفئ السيارة وينزاح الثلج عن زجاجها، ثم قادتها على مهل وانعطفت إلى الشارع الرئيسي. بعدها عدت إلى آلتي لأواصل عزفي وفي خلدي يجيش إحساس بأن تلك السيدة فكّرت في أمر ما يفيدني أنا وحبيبي أفرام، لكني ما إن أردت أن أشرع بالعزف حتى نهضت المرأة الثملة من مقعدها وهجمت عليّ مثل ثور هائج، وأخذت تقبّلني من شفتي وتدعك ثديي وهي تصرخ بصوت متهدج "أنت عسل.. أنت عسل، أريدك لي"، لكن أفرام وبعض رواد المطعم أسرعوا إلى انتشالي منها ودفعها إلى الخارج. وسمعت أحدهم يقول لي صائحًا "دعكِ منها وواصلي عزفك، إنها مجنونة"، وعارضه آخر قائلًا "لا لا، إنها ليست مجنونةً بل ثملةً"، فردت عليهما عجوز تجلس في الزاوية القصية من المطعم "ما هذا الهراء يا أغبياء؟ إنها سحاقية رخيصة وكفى".
منذ ذلك اليوم حظر مدير المطعم ارتياد تلك المرأة، لكنها ظلت بعد ذلك حوالي مدة شهر تأتي ولا تجرؤ على الدخول، تظل واقفةً في الخارج بضع دقائق، تلوّح لي بيدها أو بقنينة خمر "بيسكو" من خلف الزجاج وترسل قبلات في الهواء ثم تمضي إلى حال سبيلها.

روائي من العراق

أسعد فرزات



نهايات مؤسفة

حسين المزداوي

-1 نهاية بُوك سعيد، وانصباب دمه:

تدور أحداث هذه النهايات مع بدايات الربع الأخير من القرن السادس عشر المسيحي، عندما احتلت جيوش التُرك العصمانليين فزانَ لأول مرة، ثم تخلف فيها أحد انكشارية الديوان حاكماً، قيل اسمه مامي، هذا ما يبدو.

وصل الجند المنهكون النهمون بلدة سبها أولاً، فأثاروا الرعبَ في نفوس الفزازنة البسطاء، وقضوا على سلطانتهم الجميلة خَوذ، حيث أحرقوها حية، مع ما كانت تتمتع به من أخلاق عالية، أما سِيك (علي الرغايلي) شيخ ركب الوطنيين الأحرار الذين أوصلوا الجند إليها، وتركوهم لنهايات مظلمة فاحت رائحتها بعد سنين خمس، فقد ذوى ذكره، أو مات ميتة شنيعة مثل موتة القفقازي (بونسيد) المؤسفة، أو مصير (بوك سعيد) المأساوي، ضمن من ماتوا أو اختفوا، وإليكم بعض التفاصيل:

بوك سعيد، شويشين أسود من شواشنة خوذ، أمسك به جند الترك على رأس من أمسكوا في الوجبة الأولى من المَسك، حققوا معه وقرّروه بشأن الخزنة، وهو يحلف ويتقشّط، فلم يجدوا عنده شيئاً، فتشوا أمتعته وقراره فوجدوا بين ما وجدوه: مقرونة زوّازي وأربعة أبَاليص، يستعملها مزماراً في بعض الأماسي للترويح عن نفسه تحت نخلة تاليس.

أمسك جندي عصمالي غاضب بالوص منها عندما كان ينكّت أمتعته الرثة أو كما تقول جدتي قُرار العازة، بحثاً عن الخزنة، جرّبه فزوّى وأخرج صوتاً في غير وقته، فضرب البالوص بمزماره على رأس بوك سعيد فزوّى هو الآخر، أي صرخ، كان التركي في عجلة من أمره، لذلك لم يتمكن إلا من ردسه على فم كبده، ثم وهو خارج، أعطاه كفين فقط نسميها رياحيات، ودفل عليه، ثم مضى يبحث وينكّت.

كانت ميتة بوك سعيد ميتة شنيعة، فقد خلّف ثلاثة أطفال ذكور، أصغرهم بلا ختان، وأكبرهم صبي في الثانية عشرة، مضى وتركهم وراءه يتصايحون مثل طيور الدما، كانت فزان آنذاك في أسوأ أيامها.

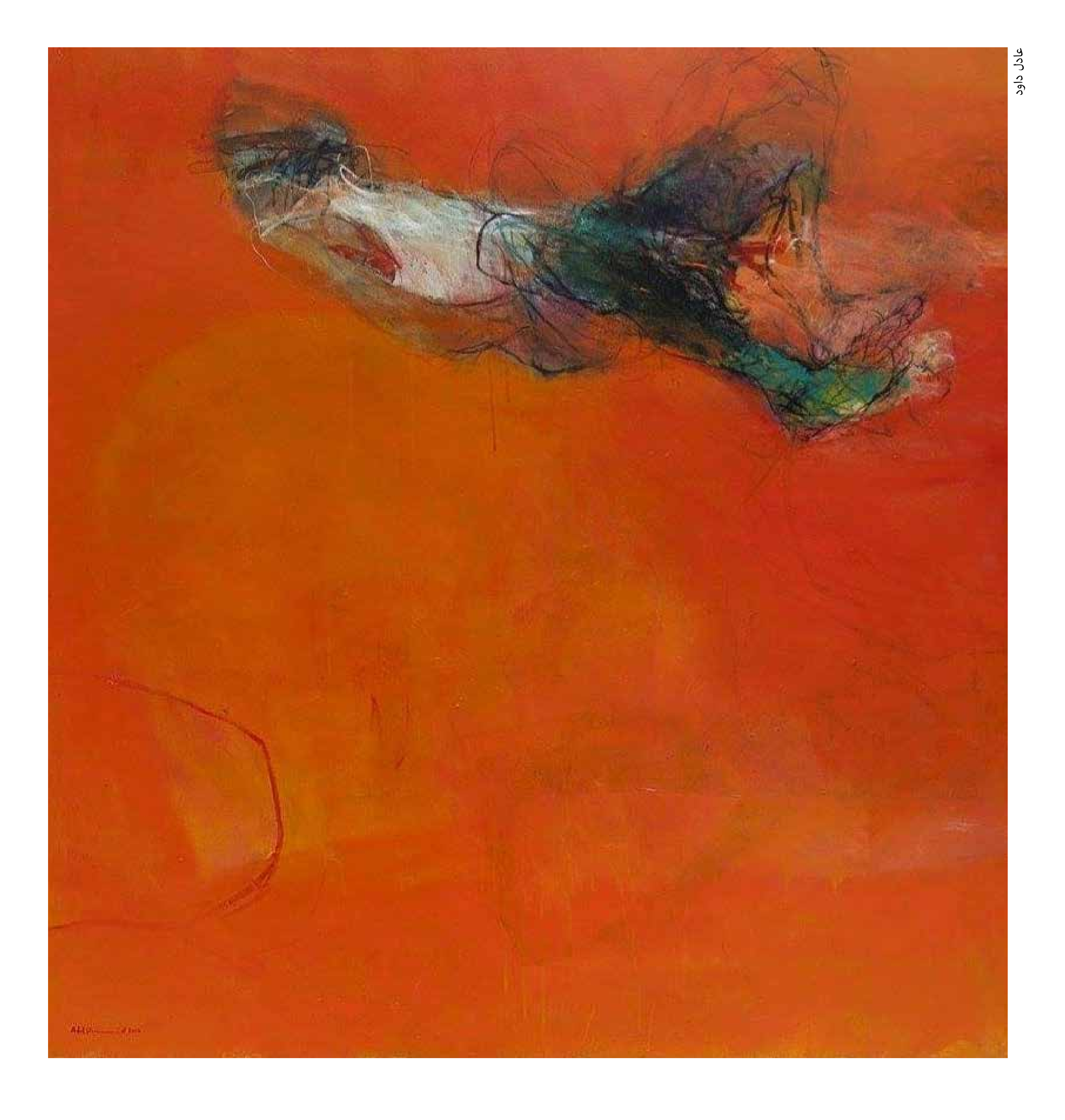
أحد الشيوخ وقد أنهى وضوءه من إبريق قلاّل مشلوم أمام جامع سيدي عبدالله الناعمي، بمنطقة الجديد الشارف، ثم جلس على نطع غزال يستقطر ماء وضوئه على الرمل، ويصف الحال التي آل إليها هؤلاء الأطفال اليتامى:

• أسمعني يا حاج سالم، هالذريرية تقرّنوا قزنة حمير، لا ترويم، لا حُضانة.

كان حياة والدهم – رحمة الله عليه – مخلصاً لسيدته، يدافع عنها ويرعى الخراف والمعيز في بستان السانية وينش الدجاج العربي، إش إش، حتى لا يعبث بالغرس، أو يقف فوق اليقطينة الكبيرة التي نسميها بكيوة، ينقرها ويؤذّن، ثم ينزل إلى جداول النعناع يستعرض مناقبه فيها.

يقوم بوك سعيد منذ الفجر الأول يجبد، ويسقي النخل، يوبّره في مواسمه، ثم يعتني بفسائله، ويجني ثمره، ويطرد العابثين من الصبيان الذين يقذفون الغمق بالطوب قبل نضجه، فيسّاقط عليهم الغمق والصيص فيتصايحون لانتهابه من أيدي بعضهم البعض، فيسمع الصياح والزازا، ويجري وراءهم يقسم ويتحلّف، ثم يلوي رأسه راجعاً، إما مستنداً إذا كانت أول مرة لهم، أو مستقبحاً تربيتهم إذا كرّروها، فيهرش براريم شعره الأجعد القصير، ويعدّل طاقيته أماماً وخلفاً، فيقطر العرق من جبهته حتى أنفه، فيمسحه بذراعٍ أسود خالٍ من الشعر، ثم يعود إلى عمله.

في بعض المرات كان يصعد نخلة التاليس يراقبهم أين ذهبوا، وفي الوقت نفسه يستكشف بستان السانية بالشبر، يجول فيها بنظره


عادل داود

الحاد رغم آثار العمش الذي لم يرحل منذ أن عرفه هؤلاء الصبية وعزّروه مشنعين:

• يا لعمش، يا معمّش، تيت تيت.

يبتلع الإهانة الصغيرة، ويمسحها كما مسح العرق ويتجول في جداول وأسطر البصل، ثم يعرج على اليقطينات وقد انتفخت كبطون الحوامل، متذكراً مرة من المرات وقد قدمت خوذ وهي حامل، ربما كانت في شهرها التاسع، فقد كانت بطنها كاليقطينة منتفخة بإحدى بنيّاتها، تجولت في السانية واشتهت جرو بكيوة، كانت البكيوة كبيرة، سمى باسم الله وقطفها، ثم أخذها بين يديه، وسيدته بقربه تمشي ببطء حامل، كان مشهداً متناسقاً، يبدو وكأنهما نسختان متطابقتان، هي متكومة البطن وتضع يديها حول بطنها، وهو متكوم اليقطينة يضعها أمام بطنه ويضمها بيديه، تذكر ذلك الموقف، فأخذ يتمتم مادحاً سيدته خوذ بهذه الأغنية التي كانت متداولة:

أم البصلّ سطرٌ في سطرْ.:. وأم البكيوَة الكبيرة

وغرغاز في سانة القصر.:. يا وَخيْ ما اكبر نفيره

كان رحمه الله يفعل كل ذلك عن طيب خاطر وبإخلاص، إرضاءً لسيدته، ففي رضاها رضى لنفسه.

يقول عنه بعض الناس إنه مِلحاح ونقراز، يلح كثيراً على استرداد حقوقها عند الآخرين، وينقرز مهدداً المماطلين بأن يصل الأمر إلى مسامع خوذ، والناس توقيراً لها، وفي خيالهم يجمح فرس جَمالها، وتتهادى جِمال أدبها الرصين، ويقولون في سرهم: - إلا هَذي.

كان صوته جلياً واضحاً حاداً ذا رنين صافٍ مثل رنين القرش الجديد، حروف كلامه صافية نقية، كأنها كتبت بقصبة مبرية، لو قُيّض أن سمعها خطاط مثل ابن مُقلة لكتبها بخط سماه البوسعيدي، لأنه لا خط يليق بها إلا هذا، الأمر الذي جعل لحجته وضوحاً، فقد كان - رحمه الله - لا يعرف الألاعيب والتروكوات، حتى قيل في التخلص من إلحاحه وعدم مجاملته:

• الفكّة من سعيد، عيد.

أما قصة الفكاك منه فهي كالآتي:

بعد أن ضربه الجند بالعصا وقرّروه، ولم يجدوا عنده سوى سقط المتاع الذي نسميه التِشتِش، ربطوا في رقبته رشا طويل، قبل أن يُصعِدوه قهراً نخلة التاليس حتى نهايتها، كان السوط يصلي ظهره، وهو يصرخ ويزقي بصوت صافي العويل كالجدي الأسود الملتاع، وكانت النخلة طويلة ومنحنية عند منتصفها، كمقطع نصفي من ثعبان يتلوّى.

أما صغاره - اليتامى فيما بعد - فكان ثلاثتهم تحت النخلة مع الناس ينظرون إلى المتعلّي في السماء، يتباكون بلا حدود، وهو يبكي لبكائهم، تنزل دمعاته ثلاثاً ثلاثا من علِ نخلة التاليس تقجّ كحبات مطر أسود.

عندما استوى بوك سعيد تماما فوق أعالي التاليسة، تجشأ تقريعته الشهيرة وكانت بنكهة عيش وخميرة، حتى طفحت فوق حلقه، كانت جشأة في غير وقتها ولا موضوعها، وكانت قدماه حافيتين يشرشر الدم منهما، حاسر الرأس، فقد وقعت تلك الطاقية الشهيرة مصفرّة الحافة من العرق والتراب والأهوال التي شهدتها ذلك اليوم، كان أيضاً قشف الهيأة، متهنتش، متهذرب، جال ببصره، فرأى بستانه، السانية التي يسميها الناس سانية خوذ تحت مرمى دموعه، فتجولت عيناه العمشوان فيها، وتذكر أنه نسي أن يعشّي الحمارة، يحش لها نبات القضب، ويأخذه إليها في غُمره، فيلقيه أمامها، تُبطبط الحمارة أذنيها فرحاً وامتناناً لِبُوها سعيد، كأنها تصفق له شاكرة، ثم تمضي تأكل القضب وتلفلف عشاءها، فيربت على عنقها المنسدل إلى الأرض وهو يدعو الله في سره أن يحفظها من زوّار السوء.

فكّر أيضاً فيمن يجبد بعده من الأفجار، فيسقي النخل، يوبّره في مواسمه، ثم يعتني بفسائله، ويجني ثمره، ويطرد العابثين من الصبيان الذين يقذفون الغمق بالطوب قبل نضجه. فيسّاقط عليهم ويتصارعون لانتهابه من أيدي بعضهم البعض، قال لنفسه من يسمع الزازا يا سعيد، ومن يجري وراء هؤلاء الملاعين الصغار يقسم ويتحلّف، ثم يلوي عنقه راجعاً مدبراً، إما مستندماً إذا كانت أول مرة لهم، أو مستقبحاً تربيتهم إذا كرروها، ومن يهرش براريم شعره الأجعد القصير، ويعدّل طاقيته أماماً وخلفاً، فيقطر العرق من جبهته حتى أنفه، فيمسحه بذراعه الأسود الخالي من الشعر، ثم يعود إلى عمله، من يا سعيد يصعد نخلة التاليس يراقبهم أين ذهبوا، وفي الوقت نفسه يستكشف السانية بالشبر، يجول فيها بنظره الحاد رغم آثار العمش الذي لم يرحل منذ أن عرفه هؤلاء الصبية، وعزّروه مشنعين.

من يا سعيد غيرك يبتلع الإهانة الصغيرة، ويمسحها كما مسح العرق، ويتجول في جداول وأسطر البصل، أو هو يرى اليقطينات وقد انتفخت كبطون الحوامل، فيتمتم مادحاً سيدته خوذ، ومن يصعد نخلة التاليس يراقب هؤلاء الصبية الطيبين - الذين يتباكون الآن جميعاً أسفل النخلة - يراقبهم أين ذهبت شيطنتهم.

أراد بوك سعيد - يا سالم - أن يفكر في كل المواضيع التي سيتركها دون إتمام، ولكنّ أحداً ما انتشله من تفاكير حيرته، فجذب الحبل بقوة، فهَوَى.

في الطريق إلى الأرض، قالوا إنه قال بيتاً من الشعر، البعض قال لم يقله، فهو لم يقرض الشعر في حياته، ولم يكن شاعراً، كان جباداً ابن جباد، أُختلف فيما بعد في تفاصيل الموضوع، إلا أن الكثيرين أجمعوا على أنهم سمعوا هذا البيت:

شقا الوقت ما اتمّاش لين يتمّك.:. وما تتركه لين التراب يغُمّك

على كُلّك يا حال، قال هذا البيت وهو هاوٍ من عُلاه يلوي، فدُقت عنقه، وغَمّه تراب فزان ورملها الناعم، وسال دمه الأسود في الرمل كالبترول.

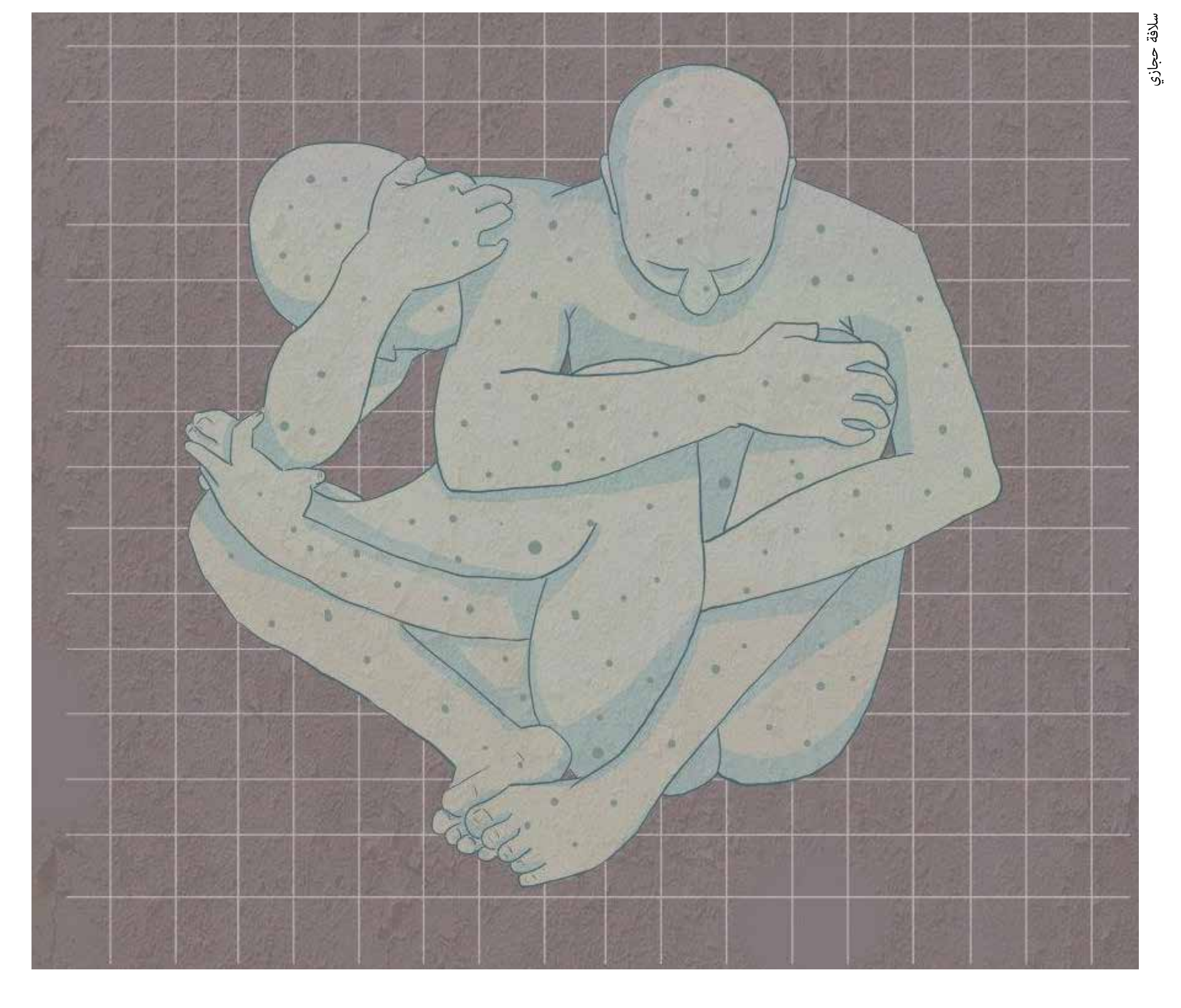
كاتب من ليبيا

عادل داود



الطاووس الأبيض

طارق عباس زبارة



كان المهندس عماد – برتبة نائب وزير – مسؤولا في إحدى الوزارات عن إدارة القروض الدولية. منحت له هذه الدرجة على السلم الوظيفي ليس بسبب كفاحه العملي، بل بسبب تغلغل عائلته في نظام الوساطات – الحكم المؤسسي الحقيقي للبلاد. ومع أن عماد كان رجلاً ذكياً وخريجا بامتياز من جامعة بريطانية، إلا أنه كان فخوراً برتبته الوظيفية أكثر من شهادته العلمية التي نالها بعرق جبينه.

كان لعماد مكتب كبير. وكان يحرص على أن يكون مكتبه فخما ولائقا بمنصبه. وكون أن الوزارة لم تتكفل بنفقات ترميم المكاتب، اضطر عماد أن ينفق على ترميم مكتبه من ماله الخاص، إذ لم يكن له أي دخل من أي رشاوى أو أي عمولات من صفقات. من حيث المبدأ كان عماد يمتنع عن تقاضي الرشاوى والعمولات. هذا ليس لكونه إنساناً شريفاً، بل بسبب عدم ثقته بأحد، وخوفه من أن تتاح الفرصة لأحد بالوشاية به، التي قد تؤدي إلى خسارته لمنصبه وسلطته.

كان عماد كثير الحضور، متواجداً دائماً في عمله يراقب كل الموظفين محاولاً أن يمسك عليهم أخطاءهم ويجمعها، كي يستفيد مما جمع في يوم من الأيام. وبسبب تصرفاته هذه كان مكروهاً ومهاباً في الوقت ذاته، يزداد حذراً كل يوم، ويراقب الموظفين أكثر وأكثر. وبسبب خوفه من المسؤولية وعدم إعطائه الصلاحيات الضرورية لموظفيه لم يُتخذ أيّ قرار أو يُنجز أيّ عمل في الوزارة التي كانت قليلة الإنتاج أصلاً.

وفي شهر نيسان، بعد نزول أمطار كثيرة، حدثت كارثة: انفجر أحد السدود وغرقت نتيجة ذلك ثلاث قرى ومات الكثير من سكانها غرقاً. كان الإهمال الإداري في التشغيل والصيانة لحابس السد هو سبب هذا الانفجار. ومع أن السد كان على نفقة كاملة من الجهة الخارجية المولة، بحيث لم تكمن المشكلة في عدم توفر النقود، إلا أن قرار شراء قطع الغيار كان يخضع لإدارة تحت سيطرة عماد، الذي تأخر في الموافقة على الشراء. بذل عماد وعائلته كل جهودهم في أن يبعدوا التهمة عن ابن عشيرتهم "نائب الوزير". وبعد ولائم كثيرة ورشاوى عديدة تمكن عماد من البقاء في منصبه. أثّر ذلك بالطبع في شخصية عماد، إذ صار أكثر حذراً وخوفاً من الآخرين.

في يوم من الأيام وجد عماد امرأة عجوزا في مكتبه، كانت في انتظاره جالسة على الأريكة المخصصة للزوار المهمين. لم يعرف كيف دخلت ومن أدخلها. أمرها بالخروج فوراً والالتزام بمراسيم الزيارة التي تقتضي موعداً مسبقاً. حاولت المرأة أن تفصح عن سبب مجيئها، إذ كانت من المتضررين من انهيار السد. لم يصغِ عماد إليها، بل أمر مدير مكتبه أن يخرجها فوراً من المكتب. قبل خروجها التفتت إليه المرأة وقالت له: "أنت مجرد طاووس! طاووس أبيض...". اختفت المرأة بنفس الغموض الذي دخلت به. بعد خروجها انتبه عماد إلى وجود شق على رخام البلاط. كان الشق الغامض مستقيما تماماً لا يتجاوز عرضه ميليمترا وكأنه حفر على البلاط بدقة ليفصل مكتبه عن بقية الغرفة. لم يشغل عماد ذهنه أكثر بموضوع المرأة والشق وواصل عمله.

وبعد عدة ساعات، أحس عماد بحكّة غريبة عند عصعصه. تحسسها بيده وأدرك أن شيئا ما ينمو هناك وكأنه شعر كثيف. ذهب فوراً إلى البيت ليتفحص الأمر. وبعد وصوله وخلع ثيابه، أحس أن ما كان شعيرات أصبحت حزمة كثيفة. اتصل فوراً بزوجته، لكن هاتفها المتنقل كان مغلقاً. عادت زوجته إلى البيت بعد وهلة قصيرة بدت لعماد ساعات طويلة. فتحت زوجته الباب ودخلت والحارس وراءها يحمل أكياس مشترياتها. وبعد أن وصلت إلى غرفة الصالون وجدت زوجها جالساً على الأريكة بملابسه الداخلية شاحب الوجه صامتاً يتصبب منه العرق. طلبت من الحارس أن يضع الأكياس على الأرض وأن يغادر فوراً.

سألت زوجها: "ما بك يا عماد؟ لماذا عدت مبكراً؟". استدار عماد وقال: "انظري". لم تصدق زوجته ما رأت. فقد خرجت من عصعصه حزمة ريش أبيض بطول عشرة سنتيمترات تقريباً. صرخت: "ما هذا يا عماد؟". أجابها: "لا أدرى. جاءت اليوم امرأة مجنونة إلى المكتب ولقبتني بالطاووس الأبيض. ومن ذلك الوقت والريش يظهر في عصعصي". قالت زوجته: "دعني أرى عن قرب... يا ويلاه... هذا فعلاً ريش. هيا بنا لنذهب إلى المستشفى". أجاب عماد: "لن أذهب إلى أي مكان وأنا على هذا الحال. ماذا سنقول في المستشفى؟ نائب الوزير في طريقه أن يتحول إلى طير؟ سأصبح أضحوكة العالم. يجب أن نجد حلاً آخر". قالت زوجته: "أقترح إذاً أن نسافر فوراً إلى بريطانيا ونجد هناك أخصائيا كتوما يعالجك دون أي شهرة إعلامية". أردف عماد "هذا غير ممكن اليوم إذ لديّ التزام مهم هذا المساء لا أستطيع الغياب عنه". "في هذه الحالة سأحضر مقصاً كي أقص الريش حتى تتمكن من حضور المراسيم اليوم ونسافر غداً" أجابت زوجته، وقلّمت الريش حتى استطاع عماد أن يخفي عصعصه المنتفخ في ثيابه.

خرج عماد من البيت في سيارته متجهاً إلى أحد الفنادق الفاخرة في المدينة. كان مدعواً من أحد المانحين في ندوة ليلقى كلمة افتتاحية. ومع أن الوقت بات مساء، لم تخف زحمة السيارات في المدينة. جلس عماد على الكرسي قلقاً، إذ كان يشعر بنمو الريش في عصعصه. تمنى أن يصل إلى الفندق قبل نمو الريش مرة أخرى. لكن الزحمة كانت أكثر من العادة بسبب مهرجان ما أغلقت بسببه الطرق. سيصل عماد إثر ذلك متأخراً. لن تتاح له الفرصة أن يهرب قبل الافتتاح إلى دورة المياه ويقلم ريشه. "اللعنة. ما العمل؟" فكر في نفسه. طلب من السائق أن يقف السيارة بجانب المسجد على اليمين. دخل عماد على عجل الي دورة مياه المسجد. أخرج مقصه، قلم ريشه، وركض عائداً إلى السيارة.

وصل عماد إلى الفندق متأخراً قليلاً. هرول إلى القاعة المخصصة

سلافة حجازي

للندوة وفتح بابها. التفت كل الجالسين عند دخوله، إذ رحب منظم الندوة به علناً. عادة كان عماد يحب هذا النوع من الترحيب والاحترام الزائد لمكانته ومنصبه. لكن اليوم وهو يحمل همّ ريشه على عصعصه كان يتمنى أن تنشق الأرض وتبتلعه.

أخبره منظم الندوة بتغيير مراسيم الافتتاح وتأخير بداية الندوة. كان ذلك بسبب تأخير أحد الشخصيات المهمة، التي وافقت أن تلقي كلمتها كضيف شرف في اللحظة الأخيرة. غضب عماد في داخله أنه لم يكن على علم بذلك مسبقاً، إذ أنه اضطر إلى تقليم ريشه في دورة مياه المسجد القذرة، بدل من حمام الفندق الفاخر. لكنه – وعلى عكس عادته – لم يوبخ أحداً. أحس بنمو ريشه وهو يجلس على المقعد. نهض على الفور ليتوجه إلى دورة المياه مرة أخرى ليقلم ريشه، كي لا ينبت أثناء إلقائه لكلمته. لكن في تلك اللحظة دخل ضيف الشرف – أحد سفراء الدول المانحة. وبسبب خوف هذه الدولة المانحة من أيّ اعتداء على رعيتها، أغلقت – بعد دخول السفير والحشد الذي معه – أبواب القاعة بأحكام على المشتركين في الندوة. ما أربك عماد أيضاً هو دخول الوزير مرافقاً للسفير. هذا يعني أن ترتيب إلقاء الكلمات سيتغير وأنه، كنائب الوزير، لن يتحدث أولاً. ومع أن عماد كان يكره أن تؤخذ منه الأضواء، غير أن أيّ تغيير في ترتيب القاء الكلمات، اليوم بالذات، سيشكل كارثة له إن طال الوقت ونبت ريشه أثناء ذلك. ومن سوء حظ عماد، طال وقت إلقاء الكلمات فعلاً، أكثر من العادة. كانت الأجواء مرحة والوزير والسفير يتبادلان الفكاهات أثناء إلقاء الكلمات، وريش عماد ينمو وينمو حتى وصل إلى حجم من الصعب تجاهله. وإن دقق أحد بإمعان إلى ظهر عماد لوجد قميصه منتفخاً من الخلف وكأنه يخفي طائرة ورقية كبيرة خلف ظهره. عندما جاء دوره ليلقي كلمته، ذهب إلى المنصة ماشياً إلى الخلف لكيلا يرى أحد ظهره. كان العرق يتصبب من جبينه وقد تكونت تحت إبطه بقع عرق عريضة. قال له الوزير: "اخلع سترتك يا رجل، ستذوب كالبوظة في الشمس". عندما سمع عماد ذلك، كره اليوم الذي ولدته فيه أمه. لعن في سره الوزير وخلع سترته مرغما بابتسامةٍ بلهاء. بعد وقوفه على المنصة، حدق بعينيه في الحاضرين. تجمدت أنفاسه عندما رأى المرأة العجوز واقفة عند باب القاعة المغلق. غمزته عندما التقت أعينهما. في تلك اللحظة تمزق قميص عماد وظهر ريش أبيض منشوراً إلى الخلف في شكل مروحة جميلة طولها نحو خمس مرات طول جسمه.

كاتب من اليمن مقيم في فرانكفورت



حكايتي مع باقة الورد

حسين المزداوي

أخيراً جهزت ربطة الورد، ووصلت إلى مقر المكتبة.. كنت مندهشاً من كل شيء أمامي.. من الدرجات الرخامية والثريات ومن زيت السيارات المدلوق قرب العتبة، مثل العسل المنسكب من شجرة رأيتها مرة في الوادي السحيق تدلق العسل، ويزنزن عليها النحل ويطنطن، أو هكذا تخيلت الأمور عندما كنت أرعى الماعز على أعتاب بلدتي.

دخلتْ رجلي قبلي، ثم تبعها رأسي، ولم يطل الوقت حتى دخلت بقضيضي إلى المكتبة، وألقيت بالسلام بصوت عالٍ وبالورد على الطاولة بلا هوادة ودون قصد.. والله، فجاء الارتطام بصوت (تَخْ) فاقعة، أدارت رؤوسهم ورؤوسهن نحوي، ونحو بذلتي القصيرة الضيقة، وطولي الفارع بلا أيّ خصلة، وأثناء استدارة رؤوسهم تأملوا وجهي المنصهد بشمس الصحراء الكبرى وهو يرمي غبش انصهاده في بياض وجوه بنات المدينة.

التفت الجميع نحوي ونحو ربطة الورد التي أحملها بين يدي مثلما كنت أحمل الجداء والخراف الوليدة هناك في وادينا العميق.. كان حبل الربطة قد انصرم فتبيّن أن في الربطة وردات ذابلات، ومحشور بها ورق وقش وتبن كما اتفق لتبدو كبيرة ولائقة بمناسبة مرور عام على تجمعنا الصغير ذاك.

ألوان وأشكال الوردات غير ذات انسجام بالمرة كما فهمت بعد شهور من أحدهم، بل هكذا قال لي بالحرف الواحد.. باختصار والحق يقال إن صاحبنا هذا استمر في نقيقه عليّ وقال بأنها كانت فضيحة لا يواريها إلا فم عنز أكول، ثم نظر إليّ بشماتة وانخرط في نوبة ضحك على فضيحتي كما قال.

ذهبت بي الخيالات والهواجس بعيداً وأنا أرى في منامي تلك الليلة أن فضيحة الوردات تنطمر في فم العنزة الأكول الذي لا يشبع من الورد والتبن، ومن الصياح واللبلبة في نفس الوقت.. في ذلك المنام غرزت تلك العنز لعلعتها في أذني، فهببت من نومي فإذا بي أرى جدّي ينكزني ويصيح في أذني أن الشمس طلعت وأنا لا أزال نائماً مثل جرو، وأن قطيع الماعز ينتظرني في الزريبة لأسوقه أمامي إلى المرعى في أطراف بلدتنا، فمضيت أهش على معزاتي وبقايا صياح تلك العنز لا يزال يلعلع في أذني.

القليل من الوردات التي دخلتُ أضمها إلى ساعدي اشتريته من السوق مع أنه مترنخ وذابل، وما كنت لأدفع فيه ريالاً واحداً لو لم يكن رخيصاً.. نعم رخيص، وأقولها بالفم المليان رخيص، فمن الذي يشتري الورد الغالي الذي لا يطبخ ولا يؤكل، من يشتريه إلا هؤلاء التافهون أولاد المدينة الذين يعبثون بالمال ويبعزقونه مثلما نعبث نحن ببعر الإبل، ولكن في النهاية لا نبعزقه، بل نطبخ به عشاءنا.

بعض الوردات كان من أنواع برية تماماً، وصغيرة الحجم، وبلا سيقان، لأنني قطعتها بيدي على عجل، ولم أعلم بأن لسيقانها فائدة، وإلا لكنت أحضرتها بجذورها وترابها.

قال لي ذلك النقاق:

• بالله قل لي.. كيف ثبتت تلك الوردات اللاتي بلا سيقان بين الأنواع الأخرى التي لها سيقان، وكيف ضممتها ثم حزمتها وربطتها إلى بعضها البعض بغشامة واضحة لا جدال فيها، وكأنك تربط حزمة من نبات السبط؟

قلت له ببراءة بدوي:

• حشرتها بين أخواتها ذات السيقان.

ولكن عدم درايتي وجهلي بتقديم الورد في هذا اليوم المميز - كما قال لي ذلك النقاق - لم تشفع لي، بل جعلت من وردات ربطة الورد تنفصل عن بعضها البعض، وتنصرم، وتخرج منها المصيبة التي ستعرفونها فيما سيأتي من كلام، كما جعلت عرقي يتقاطر كما لو أنني لا أزال أنصهد تحت لهيب شمس الصحراء الكبرى.

في الطريق وأنا متغمّر غُمر الورد في غُمري، كنت أسائل نفسي، ماذا لو كنت أحضرت ربطة أو ربطتين من الجزر السكّري المذاق.. يا الله .. قلت السفناري السكري كما يقول ربعي، ولم أقل الجزر



السكري.. ما علينا.

جلست مع البنات والأولاد أصحابي أمسح عن السفناري التراب بيدي.. أغزه وأتحدث بفم مملوء بالجزر البرتقالي المنجرش.. ألم يكن ذلك أكثر فائدة من هذا الذي أحمله كاللعنة، ويسميه هؤلاء اللاعين باقة ورد؟

المصيبة في هذا النهار اللي زي بعضه، أن زوجين من يرقات العشب التي تخرج في الربيع لم ألحظهما عندما كنت أضمضم بعض زهرات الكرنب البري من زريبة الماشية أثناء إعداد الباقة، فالتصقتا بها ولم تجدا دفئهما وملاذهما العبيطتان إلا هنا فانطمرتا في غياهب الربطة، وعندما سقطت من حافة الطاولة وتبعثرت مع (تخ) الارتطام، خرجت اليرقتان المنتفختان بالكرنب الأخضر اللزج، وجاهدتا بالحركة البطيئة المنبرمة والدؤوبة باتجاه هؤلاء البنات الجميلات اللاتي كن يقرمشن ويغززن السفناري بأسنانهن البيضاء الجميلة، فصرخن دفعة واحدة.. وواحدة منهن مرعوشة ومنفلتة سبقتهن فصرخت مثل كتكوت هارب، ثم اندلع الهرج والمرج.. فتصوّر.

هب مدير المكتبة، وخرج علينا بعينين رائبتين منتفختين من نوم المكاتب، وشعر منكوش رغم الصلعة اللامعة في الوسط، يتقدمه كرش متدلٍ تحت الفانيلا الداخلية المخرمة والمهترئة، ورغم قصر قامته البيّن الذي لا جدال فيه، إلا أنه صرخ في وجوهنا، وأمرنا بذراع غاضب، وإصبع حازم غير متردد أن انقلعوا، فانقلعنا، وصفق باب المكتبة وراءنا.

تدحرجت بخوف ظاهر مع جماعتي أسفل الدرجات الرخامية، وعفست على بقايا زيت السيارات المدلوق، فترنحت يميناً وشمالاً، ثم هويت بطولي الفارع مثل فأر يتخبط في المصيدة.. نعم سقطت ببذلتي تلك في نقاعة الزيت المحروق، فساعدني هؤلاء اللاعين بحذر خوفاً من بقع الزيت، فوقفت منتصباً كالمسمار المبقع بالصدأ، وأنا أنفض عن بذلتي الجديدة الغبار.

لم تمضِ سوى برهة على إشارة الاصبع المحتدّ، حتى انفرج باب المكتبة ثانية، وأطل مديرها الغاضب، وهو في ريعان صراخه، فقذف في وجوهنا ما استطاع أن يمسكه بقبضته من عشب بري أسميه ورداً، واختفى قليلاً ثم عاد يكنس فتات الزهرات البريات بمستعرض حذائه وبصوت متأفف غاضب، فانكفأت هذه البقايا أسفل الدرجات وتوزعت بينهن، أراهن بحزن ظاهر طغى على ملامح وجهي التي لم تستأنس تقلبات غضب ناس المدينة بعد، وأرى بتلات زهراتي البريات تتدحرج وتتبعثر أسفل الدرجات الثلاث التي كنا واقفين أسفلها نستعيد أنفاسنا بعد الطردة العمياء، التي أخفت إلى حين ضحكة جماعية لما سيأتي.

كنا في ربكة من أمرنا، نسمع ضجيجاً وصرفقة أبواب بعنف داخل المكتبة، ويصل إلى أسماعنا كيل من السباب البذيء، وتتعالى زمجرة المدير حتى وهو في هذا المكان الذي يحتاج إلى هدوء أكثر، أو ربما إلى نشنشة وتبسط وغناء للمناسبة التي جئنا من أجلها.. مناسبة سنوية لا تتكرر كل يوم، وإلا لما أتعبت نفسي بعناء إحضار الورد.

إحدى البنات، بل بالذات تلك التي صرخت وفمها مملوء بالجزر البرتقالي المنجرش، وقد جلست على إحدى درجات الدرج ثلاثي الدرجات، حانت منها التفاتة، فإذا بها أول من يرى اليرقتين اللتين في حجم خنصر صغير وهما تزحفان، بقرنيهما الرخوين كالماء المتجسّد.. تخرجان الواحدة تلو الأخرى بتثاقل وانبرام مخزٍ من تحت الباب المنصفق، فما كان منها إلا أن أشارت بسبابتها نحوهما، وأطلقت صرخة نقول عنها نحن البدو صكتها كُرْنبي، أي صرخت بكامل هلعها، وهي ترتعد من مرأى هاتين اليرقتين الزاحفتين بلا كلل، ولا أرجل حتى.

التفت الشباب المطرودون معي، بنات وأولادا نحو اليرقتين السمينتين بالكرنب وبالشماتة التي أحضرتها بيدي، لا بيد عمرو، وأطلقوا ضحكة جماعية، ملتفتين جميعاً في اللحظة ذاتها إلى حضرتي وأنا ببذلتي المبقعة ببقايا الزيت الأسود.. التفتوا بوجوه طلاب ملاعين يخفون شماتتهم في الأستاذ الغشيم الذي دخل على جبل المدينة بقادوم لا غير، فوجدوني محمر الوجه يتقاطر عرقي الصحراوي البارد على وجهي المنصهد، فأبدو في بذلتي الضيقة القصيرة المبقعة ككائن مسخوط في شكل لعنة، أو في شكل حشرة منصهدة تزحف باتجاه المجهول.

مسحت قطرات عرقي، وأنا ألعن في سرّي، مملكة النبات ممثلة في ذلك الورد المشؤوم، وألعن كذلك مملكة الحشرات ممثلة في هذه المصائب المقززة التي أراها تستعرض فضيحتي الصغيرة بكل براءة حشرتين تحثان المسير نحونا بلا هوادة، تسبقهما صورة ذراع غاضب، وإصبع حازم غير متردد يأمرنا أن ننقلع ونغور عن وجهه، وهو يصفق باب المكتبة وراءنا ويمضي.

كاتب من ليبيا



فؤاد حمدي



وجبةٌ كاملة

عبدالله زمزكي

فؤاد حمدي

لم يكن يدري من أين أتته ضربة قوية على رأسه، وقف من مكانه متألما، وبدأ يبحث بعينيه عمّن فعل به ذلك، فإذا بالسيدة زينب تقف قريبة منه وهي تتأمله في ذهول وخوف، مشمئزة مما تراه عيناها، فصرخت في وجهه: ويحك ما تفعل داخل حاوية الأزبال، ويحك، أخرج من ذلك المكان النتن. لم يعر صراخها أيّ اهتمام، بل تابع يتحسس بيده مكان الضربة على رأسه وهو ينظر إليها نظرة الضعيف المظلوم، وهو يفكر كيف يمكنها أن تضربه بتلك القوة وهي في مكانها. عاد إلى وضعه من جديد للنبش في الحاوية، ففوجئ بكومة جديدة عند قدميه لم تكن موجودة من قبل، فأدرك حينها أنها التي وقعت على رأسه، فوقف من جديد ينظر إلى السيدة التي ما زالت واقفة تتأمل حاله، وعلى وجهه تبدو علامات الفرح والسرور ممزوجة بأوساخ وندوب، وشفتاه تتمتم عبارات لم تسمع منها السيدة زينب سوى "وجبة".

أخذ الكومة بيديه النحيلتين ورماها خارج الحاوية بشق النفس، ثم نط خارجا في خفة كَهِرٍّ وعلامات الزهو بادية عليه. جلس على الأرض مسندا ظهره إلى حاوية الأزبال، وبسط رجليه واضعا الكومة بينهما. مزقها بأظافره ثم بدأ يفرغ محتوياتها على مهل، وبين الفينة والأخرى يلتهم شيئا ما في نهم.

تحركت السيدة زينب من مكانها بعد أن أثار ذلك الوضع اشمئزازها، فصارت تبصق على الأرض كل حين، لكنها ظلت تنظر خلفها في إشفاق، ولسان حالها يردد: لا حول ولا قوة إلا بالله، ليس هذا مكانك يا بني، لكن لم يعد في هذه الحياة ما يسرّ.

وقف من مكانه بعدما أفرغ كل ما في الكومة، لمس أسفل بطنه كمن أحس بالشبع، ثم صار يقذف بقدمه ما أفرغه على الأرض من أزبال ويبعثرها وسط الطريق وعلى الرصيف المجاور للحاوية. وفجأة لمحت عيناه السيدة زينب تعود متجهة نحوه وهي تلوح بيدها، فأدرك أنها قادمة إليه ففر هاربا إلى الزقاق المجاور ثم وقف يراقبها من بعيد.

عادت السيدة زينب أدراجها بعد أن فقدت الأمل في الوصول إليه، وعاد هو الآخر إلى موضعه المعتاد بعد أن تأكد أن التي تطارده قدا اختفت، وهو يطلق خلفها بصوت خافت وابلا من السب والشتم.

وصل إلى مكانه، وبدأ يتأمل وضعه، اتجه إلى الجانب الأيسر للرصيف حيث العشب وبعض الشجيرات، ارتمى عليه في تعب، واضعا رأسه جنب شجيرة صغيرة ليستظل بشيء من ظلها، فغط في نوم عميق.

وقفت السيدة زينب تتأمله وهو نائم، ملابسه الرثة الممزقة التي لا تقيه لا حر الصيف ولا برد الشتاء، يبدو من ملامحه طفلا وسيما رغم ما عليه من سمرة الشمس وكثرة الأوساخ وبعض الندوب. أشفقت لحاله، وودت لو أن زوجها الحاج إبراهيم سيَقبَلُه لَرَافقتْهُ إلى بيتها حالا، وتَتّخذه ولدا وهي التي لم ترزق بولد.

استفاق من غفوته وفتح عينيه فرآها تقف على رأسه وهي تنظر إليه، وبيدها كومة من ثوب مزركش. فقام من مكانه في وجل ينظر يمنة ويسرة باحثا عن مخرج للهروب. لكن السيدة زينب طمأنته ألا يخاف، وتقدمت نحوه فمسحت رأسه في لطف، ثم طلبت منه الجلوس في مكانه ففعل.

قرفصت هي الأخرى بجانبه، وطلبت منه أن يفتح الكومة بعد أن وضعتها بين يديه. فك عقدة الكومة بيدين مرتعشتين، أزال الثوب فأخرج علبة واسعة من البلاستيك ومعها خبزة كاملة، فتح العلبة فإذا بها قطع اللحم والمرق والبيض وأشياء أخرى لم يرها من قبل، ابتلع ريقه وعاد ينظر إلى السيدة زينب التي ظلت تتأمله، وهو يقول في فرح شديد: هذه وجبة كاملة.

أومأت إليه أن يأكل الطعام كاملا، فأخذ يلتهم كل شيء أمامه في نهم حتى أفرغ العلبة ثم وضعها جانبه. مسح فمه بظهر يده اليمنى ثم اليسرى، فقام من مكانه واقفا، وقبل أن ينطلق سأل السيدة زينب: قل لي هل عندكم عرس؟ استغربت سؤاله وهي تفكر في مغزاه، وردت عليه بسؤال آخر: قل يا ولدي ما اسمك؟ وقبل أن تتم سؤالها أطلق رجليه للريح هاربا، وهو يجيبها بصوت ممتد عال: اسمي سعيد

كاتب من المغرب



قصص

عبدالله المتقي

ثعبان الأحلام

الرجل ذو الوجه المحفور، حاول أن يفهم ما يقع، فكل ما حوله أصبح لا يطاق، حتى الصبر الذي استطاع الصمود كل هذه السنين منحه للسارد وانسحب من اللعبة.

و.. اقترب الرجل من الفهم، فتح الباب، وحين استرق النظر، وأصاخ السمع، أصيب بالجنون لما هاله من أنواع الأيادي الملطخة بالدم الداكن، ومن هذه العيون المطفأة والكثيرة.

و.. لا بد أن الوجه المحفور فوق المخدة، فتح عينيه وبات يشبه مطرية تخالها ترشح مطرا، وأكثر تعبيرا عن الخوف عن هذا الكابوس الذي تلوى في أحلام الرجل .

كوة ضوء

رغم مغادرته المعتقل من سنوات، لا شيء في رأسه سوى زنزانة معتمة، ولا شيء آخر سوى الرطوبة والظلام والصمت، وكم حاول الهروب من هذه الزنزانة الثقيلة، بلا جدوى.. وحدث الذي لم يكن يتوقعه حتى طبيبه الخاص.

وحيدا في شقته، أعاد الرجل تقشير الزنزانة، تأمل كل تفاصيلها، و.. تذكر تلك الكوة العلوية التي كان ينساب منها النور، ومن المؤكد أن هذه البقعة من نور محت من ذاكرة الرجل تلك الزنزانة السرية، ولم تنطل عليه تلك الترضية، بدون أن يحاكم الذي سلخ جلده خلف القضبان.

قطار

القطار يسير بطيئا، والكثير من الركاب قد ذهبوا في إغفاءة، فقط، رجل منهمك في قراءة كتاب، ويبدو رجل لا يكف عن مضغ سندويتشه، بينما رجل بنظارة سوداء يتحسس حقيبته في كل حين، وسوف نرى رجلا يتفرج ولا يعنيه الأمر.

القطار يسير بطيئا، رجلان يقتسمان عنقود عنب، امرأة ورجل يتبادلان ارقام الهاتف، رائحة " الزطلة "، امرأة كالعتمة ورجل يخلل لحيته، وسوف نرى أيضا متفقد التذاكر متجهم الوجه طيلة الرحلة، ولا أحد يجرؤ على أحد، ولا أحد تزلزلت من تحته الأرض بسبب ارتفاع سعر فنجان القهوة في القطار.

ومازال القطار يسير بطيئا في نفس الاتجاه الذي يريده، وهو الذي شاء أن يختار هذه السكة، ولو فعل الركاب النقيض، لما حدث كل الذي حدث من ابتعاد عن الوطن واسع العينين، "العينان اللتان يشبهان حبيبة الرجل الذي يسافر في القطار البطيء "، يضيف السارد.

عبث

عبثا حاول الرجل أن يقنع زوجته بقرار أن تمنحه الضوء الأخضر لخيانتها، كانت ترد وهي تضع ساقا فوق ساق:

- التفكير في الخيانة، خيانة.

ظل الرجل يشرح ويحاول توضيح فكرته، وظلت الزوجة مصرة على أن التفكير في الخيانة، خيانة، ومع توالي خيانات الرجل، انبثقت في ذهنها أن تغادر بحقيبتها وتسلم مفاتيح الشقة لحارس العمارة، وهذا ما حدث وهي تنزل السلم بخطوات متمهلة.

في المحكمة حاول الرجل أن يقنع القاضي، أن الأمر لا يعدو أن يكون مجرد كتابة سيناريو لشريط سينمائي، وبعد جلسات ماراثونية تم تطليقهما غيابيا.

و.. عبثا حاول الرجل أن يقنع زوجته أن ما سمعته مجرد خبيرة، وأن الزوج والزوجة اللذين تحركا أمام عينيها من ورق.

كاتب من المغرب

عادل داود



وردة صغيرة

عزيز ستراوي


خالد تكريتي

مكبر الصوت يعلن بأن موعد اقلاع الطائرة المتوجهة نحو مونتريال سيتأخر. جررت حقيبتي الصغيرة وفوقها الأكورديون، وقد لففته بإحكام في جرابه الرمادي، وتوجهت نحو قاعة الانتظار. توقفت عند أول مقعد، ولما هممت بالجلوس ردعني بتلويحة قاطعة بيده، ودون أن يلتفت إلي: لا. لا. مشغول!

- تبا له يقول مشغول وعلى يمينه ثلاثة مقاعد شاغرة. متعبا كنت، ومرهقا، ولا طاقة لي للتلاسن مع هذا الرجل الوقح. في صدر القاعة اخترت مقعدا وجلست. انتبهت الى أن الرجل الأشقر الذي صادر حقي في الجلوس يديم النظر إليّ من خلف نظاراته السوداء. تجاهلته، وتحولت نحو الأكورديون. أخذته بين يدي وحضنته وبتلقائية رحت أتلمس بأناملي حروف تلك القولة التي طرزتها على قماشة الجراب منذ سنوات خلت "وحده الفن يوقظ العالم" وكم أسعدني أن أرى حروفها المذهبة مازالت تشع أمام عيني بنفس القدر الذي تشع داخل فكري ووجداني.

دفقة من السكينة شعرت بها تدب في روحي وجسدي. وقلت انها فرصتي أسترخي على مقعدي، وأنعم بقليل من الراحة عساني أنسى قساوة الانتظار، وأستعيد صفاء مزاج العكر، ولكن ما أن وضعت الأكورديون على المقعد المجاور حتى ندت عنه نغمة طائشة.

- أوه! لقد نسيت إغلاق لوحة المفاتيح. لا يهم سأفعل ذلك لاحقا.. قلت.

من جديد لمحت الرجل ينظر إلي وعلى شفتيه ابتسامة متشفية تقول: لقد طردتك أيها النيكرو الملتحي شر طردة، فما الذي بوسعك أن تفعله؟

نعم أعرف هذا النوع من البشر بمجرد ما يلمح بشرتك السوداء يتقزز، ويحاول بشتى الطرق إبعادك أو الابتعاد عنك. يعتقد دوما أن رائحتك كريهة، وأنك سوف تعتدي عليه وتسلبه أمواله. وأنك لا تحمل في جرابك أكورديون ، وإنما قنبلة جئت لتفجرها في المطار.

في اللحظة جلست بجوار الرجل امرأة. خمنت أنها زوجته. وسرعان ما أمسك بيدها، وشوش في أذنها ببضع كلمات. تخيلته يقول لها محذرا:

- ذلك الصندوق الرمادي يثير شكوكي ومخاوفي مارأيك لو نبلغ البوليس؟

بدورها شدت على يده وهمست في أذنه بكلام حدست أنها قالت له:

- لا تخف كاميرات المطار ترصد كل صغيرة وكبيرة.

- هيا ماذا تنتظر أيها الرعديد. اهرب بجلدك قبل أن تتحول الى كومة مفحمة معجونة بلحمك ودمك.

كان بوسعي أن أطلق هذه الصرخة الغاضبة في وجهه، لكني آثرت أن أدفنها في صدري، ولكي أتجاهل نظراته المريبة انصرفت أتأمل حركات المسافرين في ذهابهم وإيابهم، بل وللمزيد من التجاهل أخرجت من جيبي رسالة الدعوة التي توصلت بها من إدارة المهرجان، وانشغلت بقراءة كل التفاصيل المتعلقة ببرنامج الدورة، وكم حزّ في نفسي أنه طيلة مشواري الفني لم أتلق ولو مرة واحدة دعوة من مهرجانات بلادي.

تجرعت حسرتي وأنا أعيد الرسالة إلى جيبي، ثم نظرة خاطفة مني إلى الرجل وزوجته. أف! لاشيء تغير. المطاردة مازالت مستمرة، وها هي الزوجة قد انضمت إليها. شعرت بالاختناق ووجدتني هذه المرة تحت سطوة نظراتهما كطريدة تتلجلج في شباكها باحثة عن منفذ للخلاص.

قلت كفى. الأمر لم يعد يحتمل!

امتدت يدي نحو الجراب وأخرجت الأكورديون، ولا أعرف في تلك اللحظة بالذات لماذا وجدتني أعزف وردة صغيرة لسيدني بكيت؟ هل كنت في موقع الدفاع عن النفس، وكان عليّ أن أبرّئ نفسي أمام هذا العنصري الذي حولني إلى مجرم خطير يهدد سلامة البشر؟ أم ربما تأكد لي أن هذا العالم لم يتخلص بعد من عدوانيته المقيتة وهو في حاجة إلى جرعات قوية من الحب ؟ لست أدري؟

كلّ ما أتذكره حينئذ أن ضجيج القاعة بدأ يخف تدريجيا تاركا مكانه للوردة وهي تعبق بأريج نغماتها، وبدا لي أن وجوه المسافرين التي كانت قبل قليل متيبسة بالضجرو الانتظار، ولوعة فراق الأحبة تتطلع نحوي مستنيرة متهللة. بعض الصبية تحلقوا حولي مبحلقين في الأكورديون الأرجواني وأنا أداعب بأناملي أزراره اللامعة البراقة، وأعتصره بين يدي فيتنهد ويتأوه ألحانا رقيقة عذبة. وأنا في غمرة العزف لمحت الرجل الأشقر ذي النظارات السوداء يقترب نحوي بخطوات محسوبة متأبطا ذراع ما اعتبرتها زوجته، وبيسراه يحمل آلة الكلارينيت. مشهد أذهلني. بعثر كل أوراقي، ونسف كل حساباتي السابقة. بمجرد ما أخذ مكانه بجواري انخرط مباشرة في العزف وبشاعرية لا تخطئها أذن خبير مثلي.

نعم هكذا تعرفت على ستيفان الفنان الضرير عازف الكلارينيت، وأذكر جيدا أنه في تلك اللحظة النادرة لم نكتف بالوردة الصغيرة، بل نثرنا في تلك القاعة ورودا كثيرة وعزفنا من الريبرتوار الموسيقي أجمل باقاته قبل أن نتوجه سويا إلى مهرجان الجاز بمونتريال ونحن صديقان حميمان.

كاتب من المغرب

*** "وردة صغيرة "معزوفة شهيرة لعازف الكلارينيت سيدني بكيت 1958.**



شعر

حائطٍ واطئ

بهاء إيعالي

"أبداً لن تكون أغنية الطيور نفسها مرّةً أخرى"

(روبرت فروست)

في هذا الحي

يلوّن المارّة الطرقات ببصاقهم وأعقاب سجائرهم:

في هذه يلعنون الحياة

وفي تلك يستعجلونها.

*

أحدنا رغب بتسمية الأيام بالنوتات الموسيقية

بيد أنّه

لم يدرِ كيف يمرّر قدميه فوقها.

*

في هذه المدينة بأكملها

كان من الضروريّ أن يزرع متطفّلٌ صدى أغنيةٍ صاخبة

تهشّ عباراتها القبيحة على رؤوس البائسين

وتتسلّل موسيقاها بين حديد الدرابزونات

ليبقى ثمّة صوتٌ يسري لاعناً

ولتنبت بنات الهوى من خياشيم الشبابيك.

*

ثقبٌ في آخر حائطٍ في الحي، وضع الأطفال أعينهم فيه وهم يظنّون أنّهم يرون كوكباً آخر.

هذا الثقب انتبه يوماً أنّه مستباحٌ لكلّ من تاق إلى الهرب، فبات ينتظر المطر ليذيب بعض الطين في جسده، ومن وقتها يقولون لماذا تخفت الأصوات في الشتاء.

*

لا داعي للتحدّث عن الغرفة اليتيمة بما حوته يوماً من ضجيج، قس على ذلك الغرفة المبنية من الحجر الجبلي في إحدى الزقاقات المهملة من مجلس القرية، قيل يوماً إنّها كانت أغنيةً لامتناهية، أغنية يجلسُ العائدون لمنازلهم على مصطباتها كي يريحون رؤوسهم دون أن يفكّروا في وجبة العشاء.

لا داعي للكلام بأنّ الغرفة كانت مجال الحياة الوحيد في القرية، أو أنّها قضّت مضاجع العجائز وهم يرغبون للخلود إلى النوم، أو أنّها "مدينةٌ مقزّمة" حوّلت حياتها الدائمة إلى تعبٍ دائم وأمست الطحالب راتعةً فوق حجارتها.

لا داعي لكلّ هذا الضجيج.

*

القتل هو الشره الوحيد لصورة الطاغية، بيد أنّه نسي أنّ القتل أحياناً بمثابة تسريعٍ لعشائه الأخير.

*

يتّسعُ قلبكِ أيّتها العابرة لكلّ شيءٍ إلا لوجهي، ثمّة صرعٌ يحكمه.

*

زُعِمَ:

أنّ ثمّة أسرارٌ تتناقلها حبال الغسيل، وهو ما رآه الناس في ثياب بعضهم فعاشوا حياةَ جيرانهم دون أن ينتبهوا.

وزُعم أيضاً:

أنّ بعض فتيان حارةٍ شعبيّةٍ على طرف المدينة حُرموا من ممارسة الجنس كما يشاهدونه في الأفلام الإباحيّة فلجأوا لتحريف كلمات بعض الأغاني.

فيما لم يزعُم أحداً:

أنّ رائحة الدجاج المشويّ ترعبُ الأطفال، إذ يخالون حفلة الشواء عرضاً مصغّراً لعذاب جهنّم.

*

تقول لي إحدى الصديقات إنّ هذا العالم اتخذ أشكالاً تثير وطأتها الهلع، ولهذا كان فرارٍ من سبقونا "رحمةً".

حسناً، سأقول إنّني حاولت عدّة مرات أن أهرب، غير أنّني كلّما رفعت يدي مقدار بوصةٍ شعرت بقدميّ تنغرزان في الأرض، من الواضح أن خلاياهما الحيوانيّة قد أصبحت نباتية وأنّ كلّ واحدةٍ منها تمدّ أياديها الست وتصير جذوراً.

سأقول إنّني سأصبح شجرةً عمّا قريب،

وسأقول إنّ جميع الباقين سيصبحون أشجاراً ليرقعوا رعب هذا العالم.

*

مما لا زال منقوشاً في ألسنة عجائز يسندون بكراسيهم ظلال القرية الفارغة:

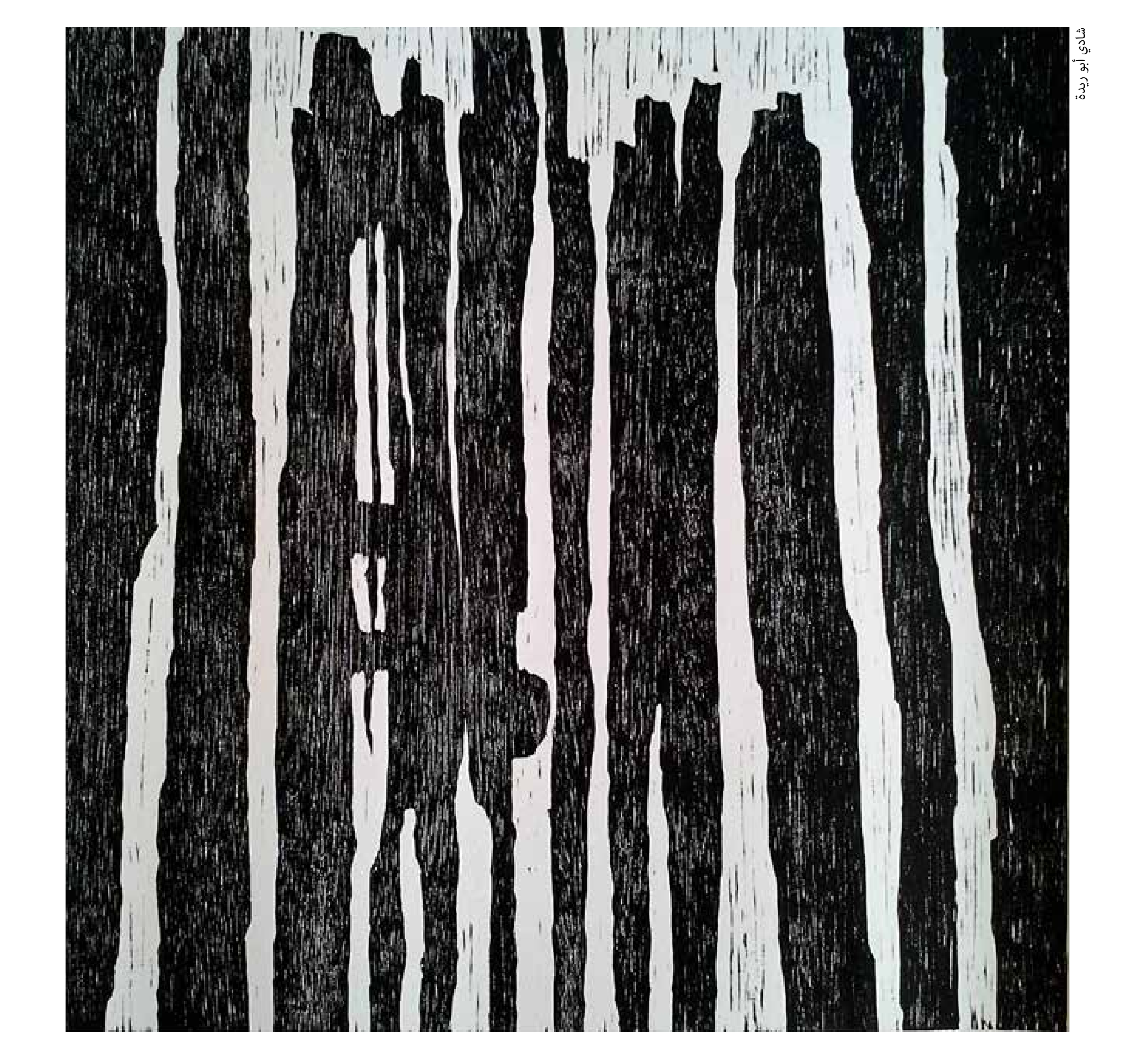
أنّ الذين غادروا خرجوا خفافاً كأنّهم أرياح تطارد وجهاتها، بالرغم من ثقل حمولتهم جراء مرطبانات المكدوس والزيتون والمربيات، خرجوا خفافاً لرغبتهم بإغلاق فتحةٍ من فتحات غربال الحياة الساذجة؛

أنّ الجدران التي رفعوها يوماً أمست بمثابة مايكروفون يردّد صدى ما تبقى من أصواتهم الخافتة؛

أنّ أغانيهم الريفيّة باتت ثقيلة، لم تجد من يحملها في لسانه؛

أما ما بقي عن أنفسهم فمحضُ عكّازٍ يهشون بها الحصى.

شاعر من لبنان



شادي أبو ريدة



كما غدت الرواية التاريخية متقاطعة مع كافة الأنواع الروائيّة، فهي حاضرة، بكافة الصيغ، تلك هي الرواية، التي تقتطع من مدونة التاريخ أحداثها أو شخصياتها، وإنما صار اللجوء إلى التاريخ لعكس أحداث الحاضر عليه، بعدما صارت حرية التعبير والإبداع على المحك، في ظل توالد دكتاتوريات جديدة، صارت تخشى الكلمة وقوتها. ومن ثم لم يعد أمام المبدع لمحاكمة الواقع (أو تقييمه) إلا التماهي مع التاريخ باستدعاء شخصياته الملهِمة والثورية! ■

مملكة العبيد السوريين في صقليّة

ممدوح فرّاج النّابي

مملكة العبيد السوريين في صقليّة

رواية "ملك اللصوص" لتيسير خلف

ممدوح فرّاج النّابي

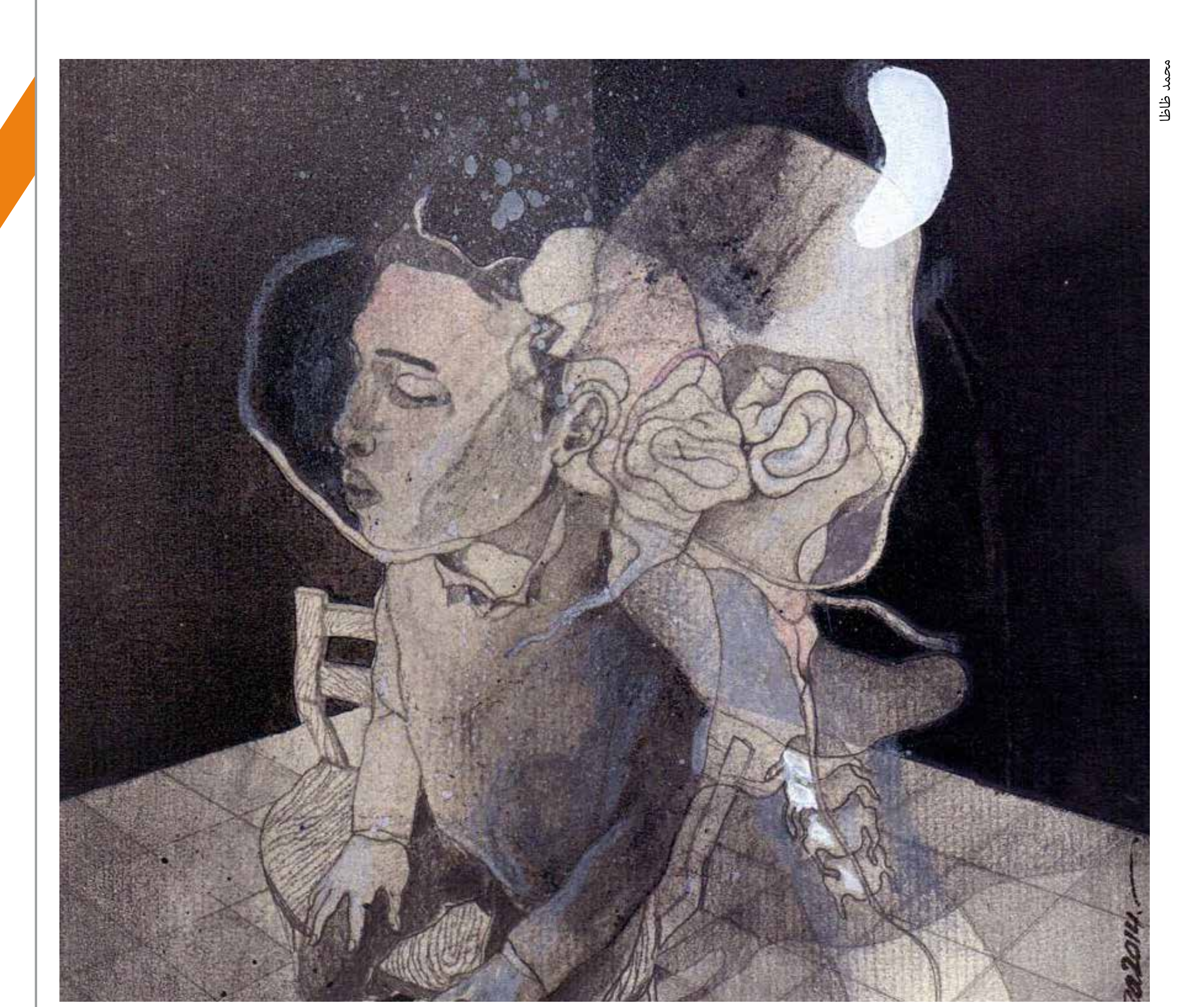


لا شك أن أدق توصيف للرواية، هو ما ذكره ميخائيل باختين (1895 - 1975) بأنها "نوع غير منته، ومُختَرِق الحدود"، فالمتابع لتطوّر الأجناس الأدبيّة، يكتشف أن الرواية هي الجنس الأدبي الأكثر صيرورة وتحولاً، وغير قابل للتشكّل، لما تتمتع به طبيعتها من مرونة واختراق، فمنذ نشأتها لم تكف عن التطور، والتداخل مع كافة الأجناس الأدبية وغير الأدبية. وقد زاد من كسر حِدة التمييز بين الأنواع الأدبيّة التي تشكّلت على حدود النوع الروائي من قبيل: رواية تاريخية، واقعية، رومانسية، رمزية، نفسية، رواية جديدة، رواية سيرة، ورواية تفاعلية... إلخ، ما استقر عليه النقد الأدبي في اللسانيات الحديثة من مفهوم النص، الذي وسّع دائرة الأنواع الواقعة تحت مظلته، كما كان لاعتبار السرد "فعل لا حدود له" إيذاناً ليتسع بصورة أكثر شمولية، ويشمل الخطابات سواء كانت أدبيّة أو غير أدبيّة، يبدعه الإنسان أينما وجد، وحيثما كان، فهو كما يقول رولان بارت (1915 - 1980) "موجودٌ دائمًا وأبدًا في الحياة"، وبهذا المعنى أضحت الحياة ذات صلة وثيقة بالسرد، كما يقول بول ريكور (1913 - 1998).

هذه الرحابة التي خلقها مفهوما النص، والسرد، تدفع بنا إلى إعادة التساؤلات من جديد، حول طبيعة الأنواع الأدبيّة، وتقسيماتها، وما ينبثق منها من تساؤلات فرعيّة تتصل بالنوع الواحد المحدّد من قبيل: هل الكتابة عن فضاء تاريخي، أو عن شخصيّة تاريخيّة، أو اختيار فترة تاريخية من الزمن، هو ما يدرج أيّ عمل إلى الرواية التاريخية؟ ما الذي يجعلنا نلصق عبارة رواية تاريخية على نص ما؟ وإذا كان الأمر - كما هو شائع - بأن الرواية التاريخية هي "تلك التي تقدم تاريخًا وأشخاصًا وأحداثًا يمكن التعرض لهم" كما عرفها جوناثان فيلد، إذن، فماذا عن المدونات التاريخيّة، مثل: كتب التيجان في ملوك حمير ومروج الذهب ومعادن الجوهر؟ هل يمكن اعتبارها روايات تاريخية لهيمنة السرد عليها، على نحو ما رأى البعض، أم أن الحاجة فعلا إلى مصطلح بديل، في كتابه "محتوى الشكل: الخطاب السردي والتمثيل التاريخي"، ثم ما بلوره عبدالله إبراهيم، في مصطلح "التخييل التاريخي" والذي عرفه بأنه "المادة التاريخية المتشكلة بواسطة السرد"، وقد انقطعت عن وظيفتها التوثيقية والوصفية وأصبحت تؤدي وظيفة جمالية ورمزية، فهو لا يحيل على حقائق الماضي ولا يقررها ولا يروج لها إنما يستوحيها بوصفها ركائز مفسرة لأحداثه، وهو من نتاج العلاقة المتفاعلة بين السرد المعزز بالخيال والتاريخ المدعم بالوثائق، لكنه تركيب ثالث مختلف عنهما.

رواية التجربة الإنسانية

في ظني أن الحديث عن شخصية تاريخية لا يختلف كثيرًا عن بطل خيالي، فكلاهما لديه واقع مراجعي، الأول واقعه مستمّد من كتب المرويات والمدوّنات التاريخيّة، والثاني له واقع تخييلي، يقيمه الروائي، ويشكله دون أن ننسى جذوره التي تتصل بالواقع بشكل أو بآخر حتى ولو بدا خياليًّا، فثمة جذور له في الواقع، فالذي يميز الشخصيتين (التاريخية والخيالية) هو الآليات التي يعتمدها الروائي على تشكل شخصيته، وأهم مرتكزات الرواية، هو السّرد، واللّغة، والتناصات، فكما يقول رولان بارت "إن الواقعة ليس لها سوى وجود لساني". فهذه الآليات هي التي تُقرّب النص من التاريخ وليس مجرد استدعاء الشخصية من التاريخ، قد يكون هذا الرأي مخالفًا لما هو سائد. ولكن ما يطمئنني على صدق افتراضي - بالنسبة إليّ على الأقل - أن معظم من يعتمدون اعتمادًا كليًّا على التاريخ في مروياتهم السردية، في الحقيقة عينهم على الواقع الآني، زمن الكتابة تحديدًا، هو الذي يشدهم إلى استدعاء فترة من الفترات، أو شخصية من الشخصيات، أو حادثة من الحوادث؛ لأنها ترتبط في ذاكرتهم بما يماثلها أو يشابهها في واقعهم وإن أخفوا التشابه، وأظهروا المشبه به، بحكم الواقع وإشكالياته المتعلقة بحدود حرية التعبير. ومن ثم فتعاملي مع المرويات التاريخية، على أنها روايات تقصد الحاضر، وإن تمثلت زمنًا غير زمنها، وشخصيات غير شخصياتها، فهي مرويات عن الحاضرة بصيغ وأساليب مراوغة ليس إلّا.


محمد ظاظا

في انتقاد فرجينيا وولف (1882 - 1941) للرواية التاريخية تقول إنها تفتقد إلى الابتكار، وتركز على الأشياء التافهة، وغير الأساسية، بينما كان يجب أن تركز على إشكاليّة التجربة الإنسانيّة والمعرفة. ومن منطلق هذا المعنى المهم الذي أشارت إليه وولف، وقبلها قراءة الرواية المتمثلة للتاريخ في سياق زمن كتابتها، يمكن لي قراءة رواية تيسير خلف الجديدة "ملك اللصوص: لفائف أيونوس السوري" الصادرة عن منشورات المتوسط - إيطاليا (2022)، وهي تأتي ضمن التيمة الكتابية السائدة له حيث اللجوء إلى المدونة التاريخية، واستحضار شخصيات التاريخ؛ التي هي شخصيات

من دم ولحم، ولكنه يضعها في سياق روائي - تخييلي.

ومن ثم يضعنا في إشكالية أيهما ينتمي إلى الوقائع التاريخية وأيهما ينتمي إلى التخييل، وما هي رسائل الحاضر التي تمرر في سياق السرد؛ فالحدود بين النوعين تكاد تكون غائمة، بل ثمة انداح في المسافة الفاصلة بين النوعين، لشدة الإحكام البنائي في رسم الشخصيات والأحداث.

لم يعد ثمة شك بأن الرواية التاريخيّة كما كانت عند السير والتر سكوت (1771 - 1832)، التي تستدعي زمنًا تاريخيًّا بكل ألوانه الحالة الزاهية، ليس له وجود الآن، وأن معظم الخطابات السردية، تنتهج طرائق جديدة وإن تلبّست بلبوس الماضي والتاريخ؛ فالرواية التاريخية في الفترة الأخيرة أولاً عينها على الحاضر الآني بإشكالياته، وما الماضي إلا قناع يتوارى خلفه الراوي، كما أنها لم تعد حكرًا على طبقة السادة، وإنما صارت مشدودة إلى البسيط والعادي، واحتلت الشخصيات المهمّشة دورًا مُهمًا، كما أن الشيء المهم الذي يشير إلى حجم التحول الذي صارت عليه الرواية التاريخية أنها، لم تعد مجرد مرآة الحقيقة، وإنما صارت بمثابة خطابات مضادة، أو كما تقول هتشون - في مجال حديثها عن رواية ما بعد الحداثة - "الرواية التاريخيّة ليست مرآة الحقيقة، وليست إعادة بناء لها، إنها لا تقوم بذلك، هي تُقدّم خطابات أخرى، من خلالها نستطيع أن نبني صوراً أخرى لهذه الحقيقة".

كما غدت الرواية التاريخية متقاطعة مع كافة الأنواع الروائيّة، فهي حاضرة، بكافة الصيغ، تلك هي الرواية، التي تقتطع من مدونة التاريخ أحداثها أو شخصياتها، وإنما صار اللجوء إلى التاريخ لعكس أحداث الحاضر عليه، بعدما صارت حرية التعبير والإبداع على المحك، في ظل توالد دكتاتوريات جديدة، صارت تخشى الكلمة وقوتها. ومن ثم لم يعد أمام المبدع لمحاكمة الواقع (أو تقييمه) إلا التماهي مع التاريخ باستدعاء شخصياته الملهمة والثورية!

الكاهن السوري

رواية "ملك اللصوص" في أصلها قائمة على وقائع حقيقيّة، متمثّلة في قصة الكاهن السُّوري (إيونوس الأفامي) الشهير في الأدبيات الغربية بملك اللصوص، الذي يترك بلده سوريا صغيرًا ليلتحق بالمعبد في منبج ليكون كاهنًا؛ ثمّ يصدم بهول ما يرى من انتهاكات الرهبان، وخيانات ودسائس في قصور الملوك، فيقرر العودة إلى بلده مرة ثانية، وفيها يتعرّض للسبي ثمّ البيع في سوق العبيد، إلى أن تتهيأ له الفرصة لأن يقود أوّل ثورة للعبيد في تاريخ الإمبراطورية الرومانيّة، ويتصدى لمحاولات استردادها من جديد طيلة أربع سنوات؛ فيؤسس على أرض جزيرة صِقِلّية سنة 136 قبل الميلاد، مملكة مُستقلّة للعبيد السوريين، تكون "ملاذًا للحالين بالحرية كلهم والفارين من ربقة العبودية، أيّا كان جنسهم ولونهم، سيكونون مثلنا مواطنين أحرار سوريين"، وبذلك تكون مملكة للجميع بلا استثناء، تحت شعار "لا عبودية ولا ظلم "فربّتهم هي ربة العدالة، اللافت أن ثورته كانت باعثًا لثورات مماثلة في أماكن مختلفة من أرجاء الإمبراطورية الرومانية، أرقت روما، إلا أنها أخمدتها بالحديد والنار.

هذه هي القماشة التي نسج من خلالها الروائي تيسير خلف الفلسطيني - السوري، أحداث مرويته التاريخية، في بناء متضافر يجمع بين الواقعة التاريخيّة والخيال، ومستنطقًا الشخصيات التاريخيّة، وإن كانت عينه على الواقع الآني بكل إخفاقاته وصراعاته. تبدو الرواية خاصّة مع جملة النهاية أشبه بخطاب تقييمي لهذه الثورة أو خطاب مضاد للشائعات، بناء على سؤال مُحرّض من قبل الحكيم بوسيدونيوس هكذا "أخط الفصل الأخير من قصتي، كما طلبت منّي، أيها العزيز بوسيدونيوس، بعد أن بلغتك شائعات الرومان الكاذبة حول النهاية المضحكة لملك اللصوص إيُونُوس، الذي هو أنا، في سجن مورغانتينا، حيث التهمني القمل في زنزانتي بعد مدة قصيرة من حبسي مع طباخي وحلاقي ومهرّجي" (الرواية: ص 214).

تبدأ المروية باستهلال على لسان راوٍ غائب/ عليم يقدّم الشخصيات الرئيسيّة، في تمثّل لصورة الراوي الشعبي في الحكايات الشعبيّة، الذي يقدّم عناصر حكايته قبل أن يدخل في تفاصيلها، وإن كان يختفي (مع بداية الأحداث على لسان الشخصيّة التي هيّأها الرّاوي) ليهيمن على السّرد الروائي بالأنا/العائد على الشخصيّة المحوريّة (الكاهن إيونوس)، فيأخذنا في إطار سرد مذوّت عن هذا الطفل الغريب، الذي مر بتجارب متعدّدة ليتهيأ للمهمّة التي جُهِّزَ لها، ونذرته الرَّبَّة لها "بأن يصير الملك المنقذ لشعبه".

الراوي الغائب العليم يقدّم تهيئة مسرحية للحكاية، على مستوى المكان: (أفاميا القديمة)، وكذلك على مستوى الشخصية الثانوية، التي هي المحفّز للسرد، وأشبه بالملقّن في المسرح، حيث تُحفّز الشخصيّة الرئيسيّة على السرد، ليقول الحكاية الأصليّة بعدما تردّد عليه ما روّجه الرومان من أكاذيب عن نهاية ملك اللصوص. دور هذه الشخصية، لا يتجاوز التحفيز ثم تترك موقعها لتصبح في موقع المروي عليه، بعد أن كانت في موقع الراوي الذي بدأ به السرد في الاستهلال. ثم الشخصية الرئيسيّة التي يأتي تقديمها بصورة مُبهمة وملغزة في الوقت نفسه هكذا "في أفاميا القديمة؛ حيث ولد الفيلسوف والفلكي والمؤرخ السوري الشهير "بُوْسِيْدونُيوس"، عاش رجل معمّر غريب الأطوار وحيدًا في منزل صغير قرب بوابة لاريسا، يخرج في بعض الأيام صباحًا متوكئًا على عصاه الطويلة، ويتجه صوب نهر أورونتس العاصي، حيث يمضي جل وقته قرب شجرة دردار معمرة، وفي المساء يعود إلى بيته من دون أن يكلم أحدًا".

لا يكتفي الراوي الغائب بهذه التقديمة المسرحية، وإنما يكسر أفق انتظار القارئ، فيقول "وثمة مَن يهمس أيضًا؛ بأنّ ذلك الرجل الغامض كان كاهنًا عاصيًّا، أعطى بوسيدونيوس، قبل أن يموت، سلّة من لفائف البردي، لم يعرف أحد ماذا كتب فيها، ولكن بعض العارفين بخفايا الأمور يقولون إن تلك اللفائف هي أصل حكاية إيونوس الأفامي، ملك اللصوص الذي أقام مملكة مقدسة للعبيد السوريين في جزيرة صقلية "بل يزيل كلامه بتعليق تحفيزي هكذا: وهي حكاية شهيرة كان بوسيدونيوس أول من صاغها بأسلوبه البليغ، وعنه أخذها الجميع" (الرواية : ص7).

لكن ما إن ينفصل الراوي المحفّز، وهي حيلة يعتمدها الراوي ليكون ثمة دافع للحكاية؛ يبدأ السرد مع الوحدة الأولى (عين من حجر اللازورد)، حتى يبدأ السارد الأنا بالروي بنفسه بصوت الأنا عن نفسه، عن ولادة الطفل الغريب الذي ولد "بعينين متغايرتين، أدخل الرعب في قلب كل من رآه"، وهو يعتمد كليّة على سرد كرونولوجي مُتصاعد من الميلاد حتى العودة مرة ثانية إلى أفاميا، وإن كان ثمة تقاطعات زمنية، إلا أن الغالب على الزمن هو التصاعدي، وهو مناسب لسيرة بطل يتشكّل، ليصل إلى هدفه أو ما يعدّ له، وخاصة أننا عرفنا ملخص حكايته، ومن ثم التشويق قد انتهى.

يهيمن الراوي بالضمير/الأنا على السّرد، يحكي عبره تفاصيل الحكاية السّيريّة، منذ مرحلة الطفولة، ويعرف بنفسه "ذلك الطفل كان أنا؛ إيونوس ابن مارثا الساقية في حانة الغرباء، وقد أطلقت أمي عليّ هذا الاسم الذي يعني بلغتنا السورية الأصليّة، عون ومساعدة، وليس إيونوس بمعنى المسلّي، كما يحب الإغريق والرومان أن يسمونني"، ومنذ البداية يعمد الراوي إلى تصحيح الصورة المغلوطة عنه، وتفكيك الروايات المضللة، بدءًا من الاسم الذي يعني في السورية الأصلية "العون والمساعدة" وليس "المسلّي" كما روّج الإغريق والرومان .

هذه الإشارة من الأهمية بمكان، إذْ تؤسس لآلية السرد الذي ينهض بالدفاع عن هذه الشخصية التي تعد وفقًا للأفعال التي قام بها نموذجًا للبطل الأسطوري، إلا أنّ الأدبيات الغربيّة عملت على التضليل والتزييف، فألصقت باسمه اللقب السُّبة (ملك اللصوص)؛ للتقليل من منجزه، وكأن الرواية تضعنا في إشكالية الأنا والآخر، كيف يرانا الآخر، وما هي تصوراته عنّا، وفي أي وضعية يريد أن يرانا؟ وما الهدف من التضليل؟ فرواية ما بعد الحداثة التي تنتمي إليه رواية "ملك اللصوص"، صارت أشبه بخطاب مضاد، يفكك المرويات الزائفة، ومن ثم لجأ المؤلف إلى الضمير الأنا، كي يكون ملاذًا آمنًا في التعبير عن الأنا وتقديم الحجج المضادة الرائجة، ومن ثم نرى السارد/الأنا على طول السرد، يقطع السرد، ليصحح بعض المعلومات، أو يكذب ما راج، أو يُعلّق على ما حدث سواء بالرفض له أو بالتصديق على أفعال البعض، خاصّة شريكه آرخيوس.

ميلاد البطل

وفقًا لأدبيات السيرة الشعبيّة يتمّ إعداد البطل بطقسيّة تتلاءم مع المهمّة المكلّف بها، وهنا يتمّ تهيئة البطل لهذه المهمّة عبر أربع مراحل هي كالتالي: الطفولة في أفاميا، وفيها يتوقف الراوي الأنا كثيرًا عند المخاض والولادة، وكأنّنا هنا أمام ميلاد بطل أسطوري حسب ما هو سائد في الأساطير أو الحكايات الشعبيّة؛ حيث مولد البطل يُعدُّ الحدث الأهم، والأهم أن مولد البطل في مثل هذه المرويات يرتبط دومًا بنبوءة أو شيء غرائبي، وفي مولد البطل ثمّة فعل أسطوري خارق، لا يحدث إلا صدفة؛ فالطفل ابن لأب التقته الأم مرة واحدة، فأحبته من النظرة الأولى، حيث بدا لها "بشعره الطويل الملتف مثل الخواتم، ولحيته الشعثاء، المهملة، وجسده النحيل نصف العاري، أشبه بالإله ديونيسيوس حاملاً قرن الغزال المترع خمرًا، ساخرًا من كل شيء" ثم يودعه في أحشائها ويرحل خلسة، ليترك الأم وابنها لمصيرهما، وكأن الآلهة أرسلته فقط ليلقي البذرة.

يولد البطل - رغمًا - مع كل المحاولات الفاشلة للأم - غير الراغبة في الطفل - لإسقاط نفسها، وقدومه لم يكن بالأمر السهل، فالأم عانت كثيرًا، وكادت روحها "أن تزهق أكثر من مرة"، وبينما هي في لحظة بين الحياة والموت، كانت "ثمة

قوة خفيّة تنتشر من أحشائها إلى باقي جسدها؛ تعيدها إلى وعيها من جديد"، ولم تتم الولادة إلا بعد أن وضعت ثوبها "على تمثال أرتميس"، كل ما يتعلّق بالميلاد خارق، ويكتمل الفعل الأسطوري، بالشكل الذي وُلِد عليه الطفل، الذي صار بيتهم مقصدًا للجميع من المدن المجاورة من أجل الفرجة على الطفل الغريب "ذي العينين المتغايرتين"، حيث إن "له عينًا مقدودة من حجر اللازورد، وأخرى من حجر الياقوت" (الرواية : ص 12).

يمرُّ الطفل بكلِّ مراحل البطل/في السّير الشعبيّة والأساطير؛ الميلاد والرحلة والعودة، فثمّة سمات تلحقه بهؤلاء الأبطال، كالشعور بالاغتراب، فهو منذ طفولته تخلّى الأب عنه ثمّ الأم، بأنْ أعطته الأم مارثا "لأمه شمشي كي تمنع النظرات المتطفلة"، وكذلك ما يمتلكه من طبائع غريبة لا يمتلكها أي طفل، فلا يبكي "وإن استبدّ به الجوع أو العطش"، كما أنه لم يصب بمرض أو حمى كسائر الأطفال، حتى في ظل الجوائح التي تفتك بالصغار.

هذه الخصائص ليست مجانية أو حتى جاءت عن طريق الصدفة، وإنما هي بقصد تهيئة البطل لشأن عظيم، حيث - كما أخبرها كاهن معبد الربّة أترعتا -"ثمّة شيء كبير ينتظره هناك" (الرواية ص: 12)، ومن ثمّ كانت المرحلة الثانية في الانتقال إلى منبج التي تسمى هيرابوليس "لينشأ في حمى الربّة" أو كإعداد روحي لهذه المهمة.

فما إن تحين اللحظة حتى تسترده أمه من الأم شمشي، وتذهب به مع قافلة من الزوّار الذاهبين للمشاركة في عيد المشاعل الكبير، وعندما وصلت إلى مشارف المدينة المقدسة، حلقت له شعره وألبسته ثوب الكتان المصفرّ، ليكون منذورًا للآلهة.

كانت المرحلة (الثانية) مرحلة الإعداد الروحي؛ بمثابة الاختبار له من خلال علاقته بالرهبان، ورفضه الانصياع للابتزاز الذي مورس عليه، ليكون شاذًا؛ فاضطر إلى الهروب بالتخلّي عن الكهانة، والعودة إلى بيت أمه من جديد، بعد رحلة اختلط فيها الشك باليقين، وتعرية رجال الدين وأفعالهم الدنيئة، ثمّ ما اطّلع عليه من مؤامرات ودسائس عندما صار كاهنًا في القصر الملكي والأخ الراعي للملك الصغير أنطيوخس ديونيسيوس، بعد أن تحققت رؤيته للملكة (كليوبتراثيا)، ثم مغادرته القصر إلى بلده.

ثم تأتي المرحلة الثالثة، وهي مرحلة الأَسر، ويمكن أن نطلق عليها مرحلة الإعداد البدني والتهيئة للتكليف، إذ نراه هو الذي يُقْدم عليها، فيحثّ الفرسان الثلاثة الذين التقاهم وهو يسبح، على أخذه: "ها أنذا آتٍ إليكم" (الرواية: ص 46)، وبالفعل يتمّ أسره، إلى أن يعرض في سوق النخاسة على يد النخاس أرخيلوس، وفي هذه المرحلة يكشف لنا الانتهاكات التي تعرض لها السوريون في رحلات الأسر، من جوع وضرب، وتقييد بالسلاسل، إلى مرحلة البيع بعرضهم في سلاسل حسب تصنيفهم أمام الراغبين في شرائهم. ثم يسرد جانبًا من الاضطهاد الذي يعانيه العبيد في خدمة أسيادهم الجدد، كل هذا كان مقدمة وتهيئة للفعل الذي كان يعدُّ له البطل، بأن يصير ملكًا ويؤسس أول مملكة للعبيد في صقلية.

أما المرحلة الأخيرة، فهي مرحلة تأسيس المملكة، وهي مرحلة مهمة؛ إذ تكشف المروية وهي تسرد عن رحلة البطل في سبيل الوصول إلى تأسيس مملكته المقدّسة إلى الصّراعات والمؤامرات والتحالفات بين الملوك من أجل العروش (ألكسندر بالاس الذي فرّ من أرض المعركة ولاذ بصديقه ملك العرب زيد إيل" وسوف يعيده إلى أنطاكيا، فما كان من زيد إيل أن باعه لحليفه ملك مصر، فحز رأسه وأرسلها إلى صديقه، والخيانات التي كانت تحدث، فحكاية الملكة سترتونيكي نموذج على الخيانة والغدر، وأيضًا الصراعات الداخليّة لدى الجماعات، عبر الاختلافات بين طبيعة الجاليين والمتنبئين من أتباع هيرميس.



محمد ظاظا

الأسطوري والواقعي

يتداخل الواقعي مع الأسطوري في النص، في مزيج عجيب، ليكشف ثراء هذه البقعة تاريخيًّا وثقافيًّا، عبر لغة تتساوق مع التاريخ باستعارة مفرداته كما في العملة، وإن كانت اللغة جاءت بمستوى واحد، وكأن الشخصيات متساوية ثقافيًّا وأيديولوجيا، دون مراعاة خطاب المتحدث.

المتأمّل في تكوين البطل وخلق البطل الأسطوري في المرويات الشعبيّة كسير عنترة بن شداد وسيف بن زي يزن وحمزة البهلوان وغيرهم، أو الأساطير الإغريقيّة كما في الأوديسة والإلياذة والإنيادة، يجد أن النبوءة تلعب دورًا كبيرًا، في التحويل الذي يلحق البطل وإخراجه كما يقول أحمد شمس الدين الحجاجي في "مولد البطل في السيرة الشعبية" من حيز الإنسان العادي إلى حيز الإنسان الأسطوري، أي من الواقعي إلى الأسطوري، كما أن نبوءة البطل هي مدخله إلى عالم الخير والحق، ففي النبوءة يحدد الاتجاه الذي يسير منه مستقبله، لتدخله عالم القداسة.

وفي نص تيسير خلف، تلعب النبوءة ورديفها الرؤية الدور المحوري في بناء النص؛ فالنبوءة هي نقطة التحوّل في كل مرحلة من مراحل حياة إيونوس، فهي التي أنقذته من عربدة رهبان الفالوس، وأيضًا أنقذته من موت محقّق، وقادته إلى أن يكون ملكًا بعد أن كان عبدًا، فمنذ طفولة إيونوس تنبّأ كاهن معبد الربّة أترعتا، بأنه سينتظره شيء عظيم، ومن ثم أوصى بأن يذهب إلى منبج "لينشأ في حمى الربّة"، وهو المعبد الذي رأت سترانونيكي زوجة ملك مقدونيا ديمتريوس إيتوليكوس، في منامها "أن الربة أترعتا أمرتها ببناء معبد في منبج مدينتها المقدّسة، وإن لم تفعل،

فستحل بها شرور كثيرة" (الرواية: ص 20).

وبعد هروبه من رهبان الفالُوس، التقى الملكة كليوبتراثيا في عيد المشاعل الكبير، يومها كان جالسًا أمام تمثال الربّة، ودخلت الملكة عليه في الحرم، وطلبت منه أن يسأل الربّة عن قادم أيامها؟ ورأى فيما يرى النائم أن المرأة التي دخلت عليه سوف "تلقي تاجًا ملكيًّا في بركة من الدم"(الرواية: ص 33)، ثم بصورة أوضح كما قال لها "ستُبَدلين بتاج قديم تاجًا جديدًا"، وعندما تتحقّق نبوءته، استدعته على عجل ليكون "كاهنًا في القصر الملكي، والأخ الراعي للملك الصغير".

تلاحقه النبوءة في كل مرحلة من مراحل إعداده للمهمّة، فعندما يُساق للرق ويدعوه المحاسب المالي كي يُجهّز نفسه، وضمنيًّا أخبره ربما لا يعود إلى الفيلا مرة ثانية، لأنّ السّعر الذي حدّده السيد أرخيلوس كبير، وسوق عبيد المنازل كاسدة، لكن إيونوس يرد عليه بثقة "أظن أن الصفقة ستتم اليوم" (الرواية: ص 70)، وبالفعل تتحقّق النبوءة، وتتم الصفقة.

أما النبوءة التي أنقذته من الموت، فبعد بيعه لأنتيغينس، يدور بينهما حوار عن سبب شرائه:

• فسأله صراحة: أنتَ ماذا تريد مني بالضبط يا... يا سيدي؟

• فأجابه بعد أن تلكأ: حقًّا لا أعرف ماذا أريد منك، ولا أعرف أصلا كيف دفعت فيك ذلك الثمن الباهظ؟ ولماذا؟

وعندما سأله :

• ألا تريد أن تخبرني ماذا تجيد أيها العبد الوقح؟

• قال في ثقة: أجيد التنبؤ، وإقامة سر الذبيحة يا... يا سيدي.(الرواية: ص 79).

لكن الجواب استثار غضب أنتيغينس وقام بضربه ضربًا شديدًا، بل هدّده بأن يجعله عبرة لكل عبيد إينّا، وبالفعل دخل في مرحلة التعنيف والإيذاء، ولم يتوقف عن عقابه إلا بعدما أخبره بسر السفينة التي ستلقي بضاعتها في الماء كي تُنقذ، هكذا "ستنجو السفينة ويغرق القمح" (الرواية: ص 80).

ثم مرة ثانية، بأن أنقذ أنتيغينس من الموت بعد أن رأى "الربّة وهي قابضة على أنتيغينس وهو يحاول الإفلات منها". وعبر النبوءة جاء التكليف بالمهمة، فدعته الربة "اذهب إلى شجرة الدردار عند ضفة البحيرة واعثر على بيتي هناك يا إيونوس"، وقبل أن تحدث السخرية في الحفلة الأخيرة التي أقامها أنتيغينس، وقبل مغادرته القصر بيوم واحد، تجلّت له الربّة، وصاحت فيه بصوت عالٍ قائلة "انهض، أيها الملك أنطيوخس، وَقُدْ شعبك" (الرواية: ص88)، في إشارة إلى الثورة والتمرد على النظام الروماني وتحرير العبيد، وهو ما تحقّق له بأن أسس أوّل مملكة للعبيد في صقِليّة.

يستعرض الراوي/الأنا في جزءٍ مُهم من سرده، نمط الحياة في هذه المملكة، والصراعات التي شبّت بين الشركاء الأربعة، وكيف تعايش الناس مع الواقع الجديد، وهم يتحررون من العبودية، وكيف تغلّبوا على المشاكل التي واجهت الاستقلال، حيث مرّ العام الأوّل بسلامٍ ونجاحٍ، فكلّ المشاكل كانت تجد لها طريقًا إلى الحل. وما عانته من حملات من الرومان في محاولات لتقويض المملكة المنشقة واستردادها، وقد باءت بالفشل في جميعها، والاستيلاء على المدن الرومانيّة واحدة تلو الأخرى خاصة بعد هزيمة القائد فلاكوس المخزية، فتوالى سقوط المدن.

ثمة دور آخر للراوي الأنا، يظهر باطّراد، فهو لا يكتفي بسرد الماضي، وإنما يعمد إلى تقييم التجربة بكل ما فيها من مزايا وعيوب، ونراه قاسيا على ذاته خاصة في مرحلة الثورة والتمرد، والتي كشفتْ حكم النفس البشرية غير المنزّه عن الأنا وحبّ السيطرة، فالشقاق بين الشركاء الأربعة كشف عن المطامع الشخصيّة، كما تصوّر الرواية في أحد جوانبها حالة البؤس التي تعيشها الشعوب العربية تحت ظلم حكامها الذين لا همّ لهم إلا مصالحهم ولا ينشغلون بحماية مدنهم وشعوبهم، الشيء الوحيد الذي يثير حفيظتهم إذا ثار الشعب ضدّ ظلمهم، فلا يتهاونون في عقابه عقابًا جماعيًّا، على نحو ما فعل الملك ديمتريوس عندما ثار الأنطاكيون عليه، فلم يجد بدًّا كدفاع عن نفسه إلّا أن "سلط زبانيته عليهم، فأحرقوا المدينة بما فيها" (الرواية: ص 60).

وهذه الصورة المقزّزة بمثابة إدانة للحكم العربي (في جميع عصوره)، ويمكن القول بأنّها صورة ممتدة ليست مقتصرة على زمن الحكاية، فالتأسّي الذي يُعبّر به الرّاوي عن حال الشباب السُّوري وهو في الأسر مُهان بعبارة مؤثرة "شقيّة أنت يا سوريا فشبابك باتوا أسرى من دون حروب"، أشبه بمرثية لا على حال هؤلاء الشباب الذين صاروا عبيدًا، وإنما أيضًا تمتد لتصبح مرثية لمآل الملايين من المشردين في كل أصقاع الأرض بعد التغريبة الحديثة، والتي لم يكن سببها (مع الأسف) تجّار الرقيق، وإنما ظُلم الحكام الذي هو قاسم مشترك بين تغريبة الماضي والحاضر. كما تمتد الإدانة إلى انتقاده للحكام المقدونيين الذين انصرفوا عن حماية المدن وأهلها لأشياء أخرى غير هذا، فالحكام اعتمدوا على غيرهم في حماية شعوبهم، على نحو ما ذكر إيونوس أثناء رحلته هو وأمه من أفاميا إلى منبج كانت القافلة محمية من أبناء القبائل العربية المخيّمة شمال المدينة، ومن قبل كانت تسير بحماية قوات عسكرية تابعة للحرس الملكي، نفس الشيء تكرّر أثناء العودة من أنطاكيا إلى أفاميا، كان حماتها فرسانا من رجال الشيخ يمليخوس صاحب السطوة في هذه البلاد.

وكأنّ الرواية تدين تخاذل الحكام في الزمنين (زمن الحكاية/وزمن الكتابة والقراءة)، في الماضي انعكس تخاذلهم على الشخصية السورية، فجُبلت على الخنوع، فهؤلاء الحكام (كما تقول الرواية) هم من تركوهم نهبًا للمرتزقة وعصابات الخطف من قراصنة قيليقيا. وبقدر ما ثمنت الدور الذي لعبته الجيوش باعتبارها المنقذ دومًا للشعوب من ظُلم الحكّام، فيلوذ أبناء الوطن بقادة الجيش عندما تضيق بهم السُّبل، وعندما غضب ملك أنطاكيا وأحرق زبانيته المدينة عليهم، لم يجد الناس أمامهم إلا قائدا من قادة الجيش المسرّحين، وهو الجنرال ديودوتوس الأفامي، فعقدوا عليه الآمال ووضعوا ثقتهم به، وبالفعل لبّى القائد نداء الشعب، وأعلن نفسه حاميًّا وراعيا لملك الصغير أنطيوخوس ديونيسيوس، وأوصله وأمه الملكة كليوبتراثيا إلى ملك العرب زيد إيل لحمايتهما من جنون ديمتريوس المنتصر.

ومع هذا التثمين لدور قادة الجيش، إلا أن الرواية تؤكد على أنه يجب أن يؤخذ بعين الحذر الإفراط في الأمان، فمع الأسف ما إن استتب الأمر للقائد الذي لاذ به الجميع، سرعان ما خيّب آمالهم، فقتل الملك الصغير، وصيّر نفسه ملكًا ثانيًّا لسوريا باسم تريفون الطاغية، وعندما دبت الفوضى في أركان البلاد وفقدانه لتأييد الناس لم يجد غير المرتزقة الكريتيين ليحتمي بهم، فقاسموا التجار على بضائعهم والمزارعين على المحاصيل والرعاة على قطعانهم . كما أن الجيش الذي يجب أن يكون مظلةَ أمانٍ لكلّ فرد، تحوّل مع الوقت إلى مجموعة من اللصوص الأوغاد، "المرتعدين داخل أسوار المدن، فماتت ضمائرهم وانعدم شرفهم واحترفوا سرقة الدجاج من بيوت الفقراء، بدل مواجهة قطْع دابر لصوص الداخل ومواجهة أعداء الخارج، والانتصار عليهم في المعارك" (الرواية: ص 69). وفي موضع آخر تظهر الرواية الجنود وهم مشغولون بجباية النقود وفرض الإتاوات على أهالي المدن المسورة الخاضعة لهم، أما خارج هذه المدن فلا سلطة لهم حتى على أنفسهم.

تُثمِّن الرواية إرادة الشعوب في حماية أنفسها؛ فالقيليقيون نجحوا في حماية أبنائهم من الاختطاف، بعد أن قرروا إدارة ظهورهم للحكام والخروج بأنفسهم في جماعات مسلّحة بالسيوف والخناجر والهراوي فنصبوا الفخاخ لهم، وبالفعل استطاعوا أن يجهزوا عليهم، ومَن ينجوا من القتل يُساق إلى ساحة من ساحات بوسيدونياس، وأدانا، وأنازاربيوس، وغيرها من مدن قيليقيا ويعلّق على خشبة حتى يموت ببطء وتنهشه العقبان الجائعة.

كما تشيد الرواية بالسوريين وتاريخهم وحضارتهم وثقافتهم على الرغم من المحن التي مروا بها، وهذه الصفات هي التي جعلت النخاس إرخيلوس يشتري العبيد السوريين؛ فالأثرياء الصقليون يدفعون في العبد السوري ضعف ما يدفعونه في أيّ عبد آخر، والسبب على نحو ما فسّر الشابان الأنطاكي والأفامي يعود إلى "الفارق الحضاري، فالسوريون أذكى من غيرهم ويتلقون تربية رفيعة في منازلهم. وهذه التربية تعادل الكثير من النقود فيما لو اشتروا عبيدًا من بلاد بربرية. قد تفلح التربية فيهم وقد لا تفلح" (الرواية: ص67).

ثورة في كل الاتجاهات

كثيرة هي المرويات التي تحدثت عن الصُّورة السّلبيّة لرجال الدين الإسلامي، وتجارتهم بالدين، وسعيهم لاستغلال العقليات الساذجة لترويج أفكارهم، ولكن من النادر أن نجد انتقادًا لأهل الديانات الأخرى، أو محاولة تقديم صورة داخليّة مُقرّبة عنهم خلافًا لما هو شائع عنهم، وعندما غامر يوسف زيدان في مرويته "عزازيل" (2008)، وتعرّض للصراعات الدينيّة بين المذاهب المسيحيّة، والحركات المتطرّفة، وقتها قامت الدنيا ولم تقعد، هنا في مروية تيسير خلف، يتطرّق الرّاوي إلى الحياة السّرية التي يعيشها الرهبان، وأفعالهم المنافية للأخلاق والتعاليم الدينيّة، فيكشف النّقاب عن الشذوذ الجنسي الذي يروّج له بعض الكهنة، بالدعوة إلى العيش في المتعتين، والابتزاز باسم الدين على نحو ما عبّر الكاهن الفالُوس وفي بعضها تفنّد الرواية الأقاويل والحكايات عن الكهان وما ارتبط بهم من قصص جنسيّة مسرفة في الخيال، وشيوع حياة البذخ في صورة مناقضة لما يدعون إليه.

ثورة البطل على الظلم الروماني، سبقتها ثورة أخرى على سُلطة رجال الدين من

الكهنة والرهبان واستغلالهم للدين، واعتبار أنفسهم وسطاء بين الربّة والناس، وما هم إلا مستغلون مغرقون في الملذات والشذوذ، فيصرخ محتجًا رافضًا الخضوع لإمرة أحد، عندما يلقب بالكاهن العاصي، فيقرّر عدم العودة إلى النظام الكهنوتي. كما تأخذ تساؤلاته منحى يتجاوز زمن السياق الذي قيل فيه، ليمتد إلى كلّ زمن يستبدُّ فيه رجال الدين، وتزداد سطوتهم باسم الرب والآلهة، وقد يبدو تساؤله الغاضب منطقيًّا في زمننا أيضًا "هل تحتاج الربّة إلى تراتب كهنوتي سخيف؟ ثم من هم هؤلاء الكهنة؟". فالأصوب إنهم "مجرد موظفين منتفعين من رتبهم الكهنوتية، يعيش رؤساؤهم كما يعيش الملوك، وينفقون تبرعات الرعية على ملذاتهم"، والخلاصة بعد أن خبرهم كثيرًا "إنهم عصبة من اللّصوص السّفلة، يكاد الصادق فيهم أن يكون عملة نادرة" (الرواية: ص 44)، ويستكمل ثورته صارخًا "ما حاجة الربّة لهذا الصف الطويل العريض من رؤساء الكهنة ومساعديهم ووكلائهم؟" (الرواية: ص44).

تتعدّد صور الابتزاز التي يُمارسها رجال الدين، من الكهنة والرهبان، ما بين ابتزاز جنسي يقوم به رهبان الفالُوس في معبد منبج بإجبارهم الفتية الصغار على الامتثال لشهواتهم الدنيئة، وابتزاز مالي حيث كان راهب أنطاكيا الأكبر، يتفق مع التجار العرب على أسعار المر والبخور واللبان من وراء ظهر المعتمد المالي للقصر، كما كان يسوّق تبرعات المؤمنين، ويجمعها في جرار النبيذ الفارغة بعد انتهاء طقوس العيد، ليرسلها مع أوثق مساعديه إلى مزرعته خارج المدينة". (الرواية: ص44)، علاوة على الخيانة فكاهن أنطاكيا ساعد على اغتيال الملك الصغير، هو وطبيب القصر، ليكسب ثقة الخائن ديودوتوس.

لا تغفل الرواية دور المرأة بصفة عامّة، فأم الكاهن إيونوس تدفع به إلى المعبد لتعدّه ليكون كاهنًا، والملكة كليوبترانا تستعين بمن يساعدها على إنقاذ مُلك أبيها، ولكن أجلّ صورة للمرأة تمثّلت في صورة الملكة بيرثا أو الربة بيرثا كما كان يناديها إيونوس، فقد لعبت دورًا كبيرًا على المستوى المعنوي، في تثبيته ودعمه، ليتجاوز ما حدث من خلافات بين الشركاء، ثم بالرأي والأفكار والخطط التي استطاعت أن تُسهّل له الكثير من القرارات، فهي كانت وراء إنشاء قانون باسم الربّة ليكون بمثابة الدستور للجزيرة، ثم رأيها بتحويل معبد الربّة الإغريقية ديميتر، إلى معبد الربّة، ثم ما فعلته لحماية زوجها من شر آخيوس وألاعيبه المستترة، فتخلّصت منه، وعندما استغلّ آخيوس المسرح ليقوم بمعارضة إيونوس، كان رأيها إقامة طقس الذبيحة غير الدموية مرتين في اليوم صباحًا ومساءً، وبذلك ينشغل الناس عن آخيوس ومسرحه ومحاكمته.

أكدت الرواية بعبارة صريحة، أهمية الفن في توعية الجماهير، واعتباره أداة من أدوات القوى الناعمة الفاعلة التي لها بالغ التأثير في تسويق القضايا المهمّة والخطيرة، وهو ما فطن إليه الشريك المنشق "آخيوس" فاستغلها في معارضة السُّلطة، بإظهار مساوئها، عبر عروض تشويقيّة على المسرح، وهو ما التفتَ إليه إيونوس فيما بعد وسعى للهيمنة عليه بحجّة أنّ المسرح مبنى عام، وأنّ أصحاب الحكم/السُّلطة "هم وحدهم من يمنع أو يسمح باعتلاء منصته" (الرواية: ص 170).

سلّطت الرواية وهي تسرد حكايتها الضوء على نمط الحياة التي كان يحياها الرومان في الجزيرة، وكيف كان يعيش أثرياؤها في حالة من البذخ، وكيف أنهم صعدوا من الصفر إلى ما وصلوا إليه، ومن ثمّ صار بعضهم مسرفاً أرعن، وما تعج به لياليهم من حفلات صاخبة ماجنة، يعرضون فيها العبيد وهو يرقصون عرايا، وتتطرق إلى معاملتهم للعبيد التي تصل إلى الجلد مئة جلدة إن عطس في حضوره، كما هو ماثل في نموذج داموفيلوس، وكذلك ما تقوم به زوجة داموفيلوس من بشاعة في معاملة الجواري لديها.

كما يستعرض الظلم الواقع على العبيد، ومع الأسف تؤكده القوانين المنظمة لأهل الجزيرة؛ فالعبد أقرب إلى الحيوان، فهو مجرّد من الذات الإنسانيّة، ولا يحقُّ للعبد التملُّك ولا يستطيع تكوين عائلة، وتخوّل لسيده أن يتصرّف بملكيته، ويتصرف فيه بما يشاء، يستخدمه في أيّ عمل، وأن يؤجره ويرهنه ويبيعه ويهبه لمن يشاء وأن يضربه أو يتلف عضوًا من أعضائه أو يقتله من دون أن يملك أحد الحق في محاسبته، فالعبد بذلك "غير مسؤول أمام القضاء والجرائم التي يرتكبها سيسأل عنها ويحاسب عليها المالك وليس العبد" (الرواية: ص116).

الراوي والمروي عليه

الإلحاح من قبل الراوي على معرفة أسباب الإقبال على العبيد السوريين، وهو ما أكده - فيما بعد- آخيوس (الجندي المثقف) الذي عامله داموفيلوس معاملة مختلفة عن سائر العبيد؛ يرجع إلى الثقافة والنظافة، وهو ما يكشف بصورة غير مباشرة عن أهداف الاستعمار البغيض، فهم يسعون إلى تقويض كل ثقافة تشعرهم بالعجز والنقص، كما يكشف عن الانحياز للشخصية السورية وما تتمتع به من صفات.

يطرد الانحياز للشخصية السورية في السرد، تارة في صيغة تعاطف بإظهار الظلم الذي تعرضوا له من قبل الحكّام، ثم من تجّار الرقيق، وصولاً إلى السّادة الذين اشتروهم بعد رحلة مُهلكة (ومنهكة جسديًا ومعنويًّا). وتارة في صيغة الدفاع عن الشخصية السورية ورفضه أن يكون الخنوع صفة من صفاتها، فيرفض إيونوس أن يكون سبب إقبال التجار على العبيد السوريين؛ لأنهم أكثر خنوعًا من غيرهم، فالخنوع عنده راجع لخذلان الحكام لهم، ونراه يرفض فكرة الخنوع ويعتبر الكلمة الأصوب هي الصبر، فالسوري "صبور إلى أقصى ما يحتمل الصبر، ولكن في لحظة ما، وعند حدّ معين يتحوّل الصّبر إلى بركان يفوق في اندفاع حممه، بركان إيتنا ذاته"، ومع هذا فيبرر سبب هذا الإقبال والرغبة في الشراء؛ لأن "لديهم قدرة يتفوقون فيها على الجميع بسرعة تأقلمهم مع أي وضع جديد، حتى ولو كان الجحيم ذاته". (الرواية: ص 100).

هذا الانحياز هو بمثابة تواطؤ الراوي مع الراوي الضمني، وفي نفس الوقت استنكار للمآل الذي آلت إليه هذه الشخصية سواء قديمًا أو حديثًا بسبب التغريبة الأسدية. خاصة أن "مآسي السوري قديمًا وحديثًا لم تجد من يرثيها كما حدث مع العجل" (الرواية: ص 102)، فيتوحد الصوتان صوت الراوي الأنا، والراوي الضمني الذي يعود على المؤلف الخارجي للنص، الذي تواطؤه ظاهر باستعادة هذه الشخصية من التاريخ ونفض التراب عنها، ليقول بصوت عال: ها هو السوري الذي صار مشردًا ولاجئًا، بسب خذلان حكامه، وفي ذات الوقت كأنها بشارة تتنبأ بمستقبل أفضل، فما عاناه إيونوس لا ينبئ بما حقّقه من أن يصير ملكًا سوريًّا لهذه المملكة المقدسة، ومع هذا بإراداته حقق.

ومن ثم يبدو الراوي محاججًا حيث يرد على الآراء ويدافع عنها، ومن ثم صفة الراوي الشعبي هي أكثر الصفات مطابقة له، فالراوي الشعبي الذي يروي قصة البطل، يسمح بتدخلات المروي لهم، ويجيب على أسئلتهم وفي نفس الوقت يقول رأيه بالتأييد أو بالاعتراض، فمنذ البداية يدرك الراوي الأنا أن ثمة مرويًّا عليه يتلّقى منه الحكاية، التي يستعيد أحداثها بعد وقوعها، من هذه اللفائف التي تركها، فنراه يقول "وفي العودة إلى حديثي السابق، أقول إن كومبابوس كان يعرف أنه لن يقوى على مقاومة الملكة، حتى وإن قاومها" (الرواية: ص 21)، بل نراه يتمثّل أصوات شخصياته، فيحكي عنهم بسرد غير مباشر:

• وحين ألحّ عليه صديقه الملك للإفصاح عن سبب اعتذاره، قال: إنه يخشى من سرقة صناديق الذهب والمجوهرات التي سينفقها على بناء المعبد، فهو لن يستطيع تحمُّل هذا العبء كل هذه المسافة في صحراء مخوّفة وسط قبائل العرب البرابرة؛ محترفي السلب.

• ولكن الملك ديمبريوس أصر على صديقه، وقال له:

• لا أثق بأحد غيرك، وممنوع عليك أن ترفض. (الرواية : ص 21).

هنا الراوي الأنا يتحول إلى راوٍ عليم يعلم أكثر مما يتيح له منظور الأنا، فهو شاهد على الحكاية، وناقل للأصوات، وهذا ما يؤكده قوله "مضت سنوات ثلاث على غياب الملكة ستراتونيكي، وكومبابوس في مدينة منبج، واكتمل بناء المعبد كما خطط له، ولكن، في هذه السنوات حصل ما خشيه كومبابوس منذ البداية، إذ بدأت الملكة تُبدي نحوه مشاعر الحب" (الرواية: ص 21).

مرة واحدة يشير إلى مصدر حكايته، وأنه مجرد وسيط في الحكاية، "لقد أخبرني الكهنة الذين قصُّوا علىّ هذه القصة.. تلك هي قصة كومبابوس كما سمعتها من الرهبان ولطالما تأملت هذا التمثال طويلا وسألت".

وعندما يصل إلى صقلية بعد رحلة الأَسر، ويتعرّف على عبيد من مملكته، ويخبرهم بأنه سوف يقيم احتفالاً بعيد المشاعل، وينهمكون في الإعداد لتهيئة المكان، وبينما يستعرض الفروق بين التماثيل في منبج وأنطاكية وهنا في صقلية، نراه يتواجه إلى المروي لهم وكأنّه يتذكر أنّه يحكي لهم منذ البداية "وبما أنني ذكرت زيوس، وهو إله لا يمكن لعين أن تخطئه، فسأخبركم من دون أدني حرج بأنني لم أستطع التمييز بينه وبين بوسيدون، ولا بينه وبين ديونيسيوس، أما هيرميس، فهو خيبة الخيبات، إذ ظننته حين وقعت عيناي عليه كيوبيد ذلك الطفل الإلهي المشاكس..." (الرواية: ص 85).

يتمثّل الراوي كل صفات الراوي الشعبي، الذي يسرد ويشحذ ذهن الجمهور/ المروي عليهم، ليبقى مربوطًا بالأحداث؛ تأمل عندما يأتي ذكر داموفيلوس الشرير يقول "الذي سآتي على ذكره بالتفصيل.." (الرواية: ص 92)، وكأنه يثير أذهانهم لمعرفة المزيد عنه، وبالمثل عند حديثه عن أسباب زيادة أسعار بيع العبيد السوريين فيقول "ولذلك أسباب سآتي على ذكرها؟"

(الرواية: ص 98). فالمروي عليه/الجمهور يبقي في انتظار ما لا يعرفه، ووعد الراوي بالإفصاح عنه.

وأحيانا يقطع الراوي الأنا سرد الحكاية ليوضِّح ما غَمُضَ أو يصحّح ما راج زورًا، فبعد أن صار ملكًا واتخذ قصر الحاكم البريتور وزوجته مسكنًا، يقول "وأؤكد أنها لم تكن فكرتي البتة، بل هي فكرة شركائي، ولو كنت طالب سطلة أو مجد كما أشاع البعض، لاستحوذت على قصر داموفيلوس فهو أكثر ضخامة وبذخًا من قصر الحاكم" (الرواية: ص 142).

ومرة أخرى نراه يضع ذاته أمام المرآة، ويقوم بمراجعة لما حدث، تحديدًا أحداث المحاكمات التي تمت في المسرح، فيقول في نبرة أسى وتأسّ:

"والآن، وبعد هذه السنوات، أجدني غير واثق تمامَ الثقة من أن جمهور المسرح كان سعيدًا حقًّا بذلك المشهد الدامي، رغم أن المقتول هو داموفيلوس الذي حوّل حياة الكثير من الجالسين إلى حفرة من حُفر هاديس، وحتى لو كان ما رأيته على الوجوه في ذلك اليوم فرح، فهو، من دون شكٍ، فرحٌ مشوبٌ برعب خفي من قادم الأيام" (الرواية: ص 141).

التعليق والاستطراد والتداخلات وغيرها من آليات يُوقف بها الراوي السرد، والتوجه بالحديث المباشر إلى المروي عليهم، بقدر ما هي قربّت الراوي من صفات الراوي الشعبي، الذي يقوم بمثل هذه الأدوار، إلا أنها جاءت متسقة مع الخطاب الذي انتهجته الرواية من تأسيسها، ألا وهو تصحيح الصورة، والدفاع عن شخصية الملك، وتقديم صورة حقيقية غير مُزيفة كما راجت في أدبيات الغرب.

تجسّد الرواية في صورة الصراع أو الشقاق بين الشركاء الأربعة، الدليل العمليّ على ما يعقب الثورات من أزمات وصراعات، ويكون سببًا في انهيار البيت من الداخل، فمع أن أول قرارات التجمع الذي عُقد في المسرح، وحضره الجميع من المحرّرين السّوريين، بتتويج إيونوس الأفامي السوري ملكا عليهم باسم أنطيوخس المنقذ على كامل أرض الجزيرة، كان ديموقراطيًّا، وعاكسًا لتوجهات السياسات الجديدة، لكن سرعان ما دبّ الخلاف بسبب القرارات الفردية، وتحكيم الهوى على العقل والمنطق، فالمحاكمات التي تمت للشخصيات الرومانيّة مثل: أنتيغينس وداموفيلوس وزوجته ميغاليس، كانت غير عادلة ومتعجلة، وخاضعة للأهواء الشخصية، كما إنها لم تنتظر قرار المحكمة المشكّلة للنظر في أمرهم، بل جاءت فردية واندفاعية. وهو ما استغله الشريك الرابع آخيوس حجة للمعارضة، وشق عصا التحالف، فانشغل الجميع بمحاولة رأب الصداع، إلا أن الرتق كان يزيد على الراتق، بسبب توالي القرارات الفردية.

نقطة الخلاف بين الشركاء الأربعة، محورها أن المحاكمات لم تكن من وجهة نظر آرخيوس عادلة، ولم تتمّ بنزاهة وأن الأحكام كانت سريعة ومندفعة، كما أنّ ثمّة تجاوزات من قبل بعض الرّجال بسبب الاعتداء على النساء والأطفال، وهذا على غير ما اتفقوا عليه، ومن ثمّ كما طالب بنبرة فيها جِدّة وإصرار، محاكمة هؤلاء الرجال، إلا أن الاعتراض كان من الثلاثة، بأنهم كيف يحاكمون رجالهم، وتارة بأنه يجب عليهم أولاً أن ينتهوا من تحرير الجزيرة ثمّ يتفرغوا لهذا الأمر، وهو ما رفضه آرخيوس. آراء آرخيوس مستمّدَة من كونه جنديًّا مثقفًا سابقًا، وأنه كان صاحب قراءات وثقافة، ورؤيته تنطبق مع المثقف الواعي، الذي يؤمن بمبادئ العدالة.

هذه الصراعات كانت لها نتائجها السلبية بأن تغافل أصحاب القرار عن تأمين الجبهة الداخلية، ومن ثم كانت الثغرة التي أدت إلى الهزيمة، وتقويض حكم الملك في جزيرة صقلية، كما أنها أكدت على أن أهم نقطة أو ثغرة تتمثّل في مخاطر الانفتاح الذي يحدث بعد الثورات، في صورة الأعداد المتزايدة من الرجال، الذين يرغبون في الانضمام إلى القوات دون التحقق من ماهيتهم ودوافعهم، فهم من القراصنة الذين تقطعت بهم السبل، وهو ما يتوازى مع وضعية المرتزقة في العصر الحالي.

تتبنّى الرواية خطابًا معتدلاً، يرفض الترهيب باسم الدين، لمهاجمة الخصوم والمعارضين، فالتهمة التي وجهها إيونوس إلى أنتيغينس سيده القديم، تكشف كيف يمكن استغلال الدين لاستعداء الآخرين على الشخص، فاتهمه بأنه سخر من الربَّة، وهي تماثل الآن ازدراء الأديان، وهي التهمة/السوط المسلّط على رقاب جميع المخالفين في الدولة الدينيّة/الثيوقراطية، وبالمثل تمّ قتل داموفيلوس بحجة أيضا أنه "سخر من قوانين الربّة" (الرواية : ص 140).

تبرز الرواية مساوئ الفردية (وهي إدانة ممتدة تشمل الماضي والحاضر) التي تعامل بها الثوّار، فأول شيء فكر فيه إيونوس هو تحرير بيرثا من الأسر، وبالمثل كانت فردية آخيوس هو تنفيذ قرارته هو دون الأخذ برأي الأغلبية، كل هذا كان بداية الانهيار من الداخل.

تستنكر الرواية عاطفة الشعوب التي تعمل على صناعة الرب الإله، أو الحكام الدكتاتوريين/الطغاة، فالشعب هو الذي يسبغ عليهم صفات القداسة، والقدرة على فعل كل شيء، فما إن توّج إيونوس ملكًا، حتى أراد الجميع أن يضع السلطات بين يديه، فيطالبونه بأن يكون هو رئيس المحكمة التي شكلت لمحاسبة القادة الرومان، وإن كان رفض، ثم في مرحلة لاحقة يتم اختراع "موكب النصر"، كنوع من العزلة والتمييز، حيث انتدب زيوكسيس عشرة من رجاله لحماية إيونوس ومرافقته أينما ذهب. وهو ما أخذه عليهم آخيوس بل اعتبره تمهيدًا مبكرًا لانعزاله الحتمي عن الناس. ومن تعاظم سلطات يتخذ إيونوس قرار عفوه عن القائد الروماني جورجيوس الذي كان متعاطفا معهم.

على الجملة، قدّمت المروية، وهي تتمثّل لشخصية منسيّة من التاريخ أو هُمشّت بتعمّد وقصد، المأزق السوري قديمًا وحديثًا، وما حاق بالشخصية السورية من امتهان، ومحاولات - متعدّدة - لطمس هويتها، وتشويهها، وقد تضافرت عوامل كثيرة ساهمتْ في هذا، إلّا أنّ الرواية أكدت باستعادة هذه السيرة، أهمية الفرد في تجاوز كافة الأزمات، وقدرته في أن يحيا من جديد، متجاوزًا كافة الأزمات، متوسِّدًا بتاريخه وحضارته وثقافته، ثم بإيمانه بذاته وبالحب الذي يقويه لصنع المعجزات، وأيضًا بتطلعاته في أن يخلق عالماً رحبًا يسع الجميع، ويستظل بمظلة العدالة والأمن بمفهومه السياسي والاجتماعي والديني، وهو لن يتحقق إلا بقوانين عادلة، ودين يُعلى من قيمة الإنسان، لا يحطُّ من مكانته وكرامته وإنسانيته، بابتزازه جنسيًّا أو استغلاله ماليًّا، أو حتى يكون سيفًا مُسلّطًا عليه، بتصيّد أخطائه، والتربّص بأفعاله. كما تحثّ على الإخلاص للهدف، والعمل على تحقيقه بصبر واستماته، وغضّ الطرف عن الإحباطات أو العراقيل، بل واعتبارها الوقود والحافز للوصول إليه. ومع كافة الإحباطات والظلم الذي ساد، إلا أن المروية نأت عن السوداوية والضبابية، والخطابات المحبطة، بل على العكس دفعت بكل قوة عبر شخصياتها التي لم تستسلم لظروف قهرها المرغمة عليها، لتحيي الأمل، وتجدّد الثّقة في الإنسان وكونه قادرًا على أن يصنعَ الأفضل مهما كان النفق مُعتمًا لا يُنذر ببصيص ضوء في أوّله ولا آخره، فالرواية أولاً وأخيرًا أكدت أهمية الإنسان وقدراته اللامحدودة في أن يصنع عالماً أفضل له وللمحيطين به، وهي رسالة الأمل، أو البشارة التي ترسلها إلى قارئها وتحديدًا إلى المقهورين والمشردين واللاجئين والمنفيين، والتي مفادها: ألا تيأسوا... لعل الفرج قريب!

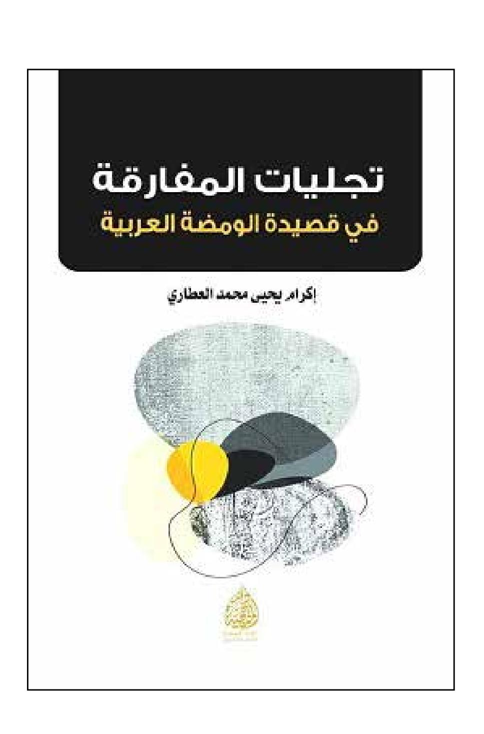
محمد ظاظا

كاتب من مصر مقيم في تركيا

نثر الرماد

إكرام العطاري و"تجليات المفارقة في قصيدة الومضة العربية"

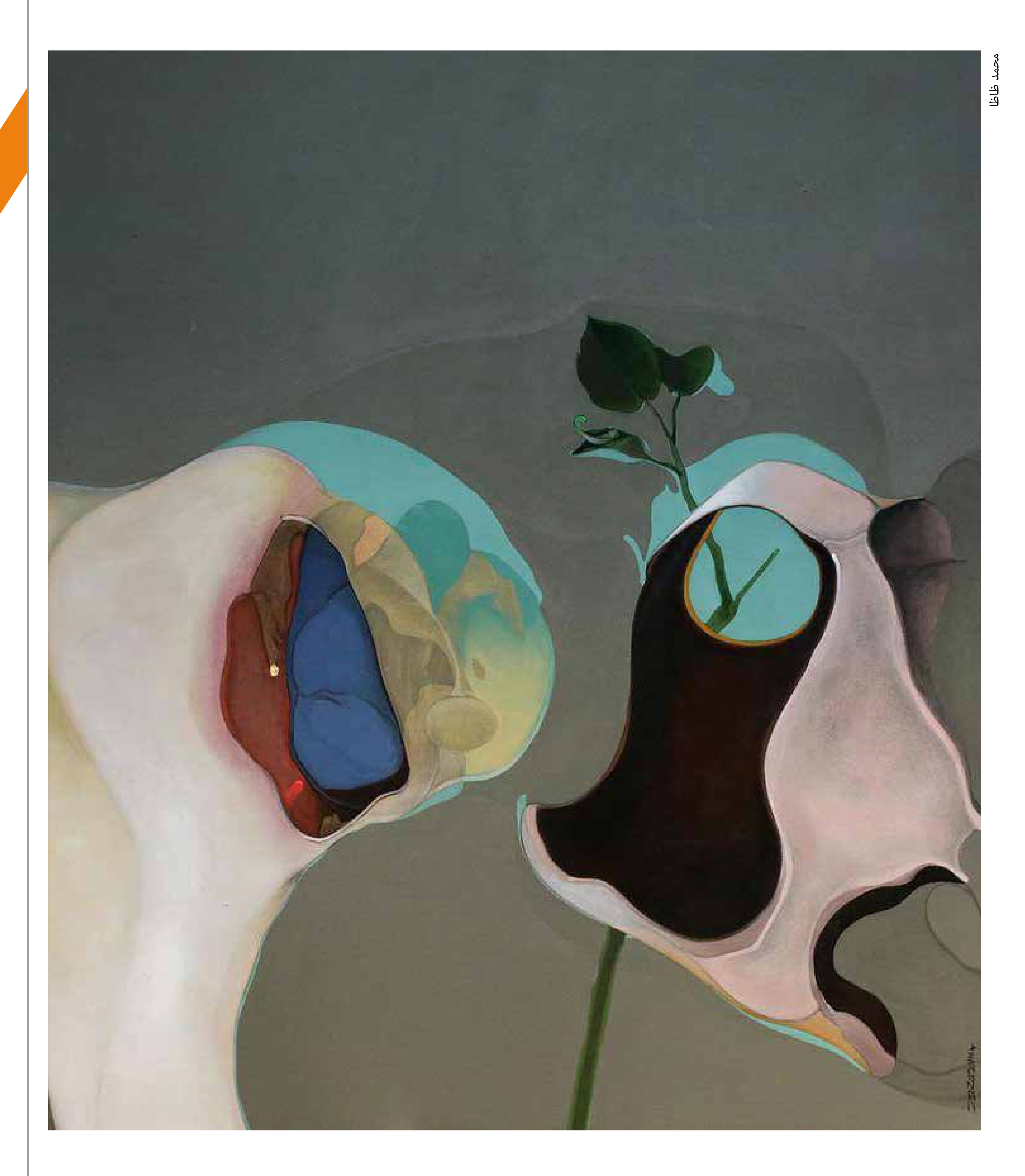
أحمد شلبي



علّنا في ميدان النقد الأدبي أمام عجلة لا تهدأ من التجدد والاستمرار والابتكار، فكلما رست توجهات النقاد على منهج نرى فكرا آخر وفلسفة أخرى تأتي لتحوي بقعة الضوء، وربما يكون - في مخيال البعض - مقياس نجاعة الناقد الرصين هو مواكبته لهذا التطور بدراية كاملة قائمة على أننا أبناء علوم إنسانية - بعيدة عن الصحيح المطلق - فالمواكبة هي الأساس، ونرى هذا التوجه - على سبيل الذكر لا الحصر - في خطاب الأنا الخاص بالدكتور عبدالفتاح كيليطو في مقدمة كتابه الموسوم بـ"الأدب والغرابة: دراسة بنيوية في الأدب العربي"، وعلى الجانب الآخر نجد من يؤمنون بمناهجهم وأفكارها فنراهم ملتصقين بمدرسة فكرية أو منهج نقدي معين، يؤمنون به ويتخذونه أداة لإجرائهم، وأصحاب هذا الفكر كُثُر ولهم أعمالهم ذات القيمة العالية.

أما عن تموضع المقدمة السالفة فهو ليس مقياسا للمفاضلة بين اتجاهين بل هو من باب الذكر تمهيدا لاتجاه ثالث ظهر وانحاز له كتّابنا، ألا وهو التجديد، بمعنى إيجاد ثيمة للجمع بين حقل معرفي وبحثي في مجال السبر النصي مع نوع أدبي ينماز بالحداثة في الوجود، خالقا بذلك هذا الاتجاه مجالا هجينا للدراسة ينماز بالجِدَّة والتجديد، ومن هنا انطلق كتابنا الموسوم بـ"تجليات المفارقة في قصيدة الومضة العربية" بالجمع بين شعر الومضة العربي، وهو حقل أدبي جديد إلى حد ما من حيث الوجود والانتشار، والمفارقة(Paradox) وهي الأداة التي كانت مشتعلة بقوة أواخر القرن الماضي حتى بداية هذا القرن، وهي الأداة التي قلت دراساتها عن ذلك الوقت فأتى الجمع لخلق هوية نقدية هجينة(Hybrid identity) تنثر الرماد عن وهج المفارقة في هذا التموضع البحثي.

والكتاب من منشورات الدار المنهجية للنشر والتوزيع - عمان، في نحو مئتين وخمس عشرة صفحة من القطع المتوسط، كان في الأصل منجزا لنيل درجة الماجستير بإشراف الأستاذ الدكتور ناصر شبانه، وهو المتخصص بدوره في المفارقة من خلال أطروحته لنيل درجة الدكتوراه من الجامعة الأردنية والموسومة بـ"المفارقة في الشعر العربي الحديث: أمل دنقل، سعدي يوسف محمود درويش نموذجا" والمنشور لاحقا ككتاب عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت، أما هذا الاستهلال فهو الذي يرنو إلى ذكر التفرد والشخصية المستقلة للباحثة، وهذه إحدى النقاط المضيئة في هذا المنجز؛ فنرى منجز مشرفها - وهو منجز ريادي في مجال المفارقة - ذا حضور بارز في هذا الكتاب إلا أنه لا يطغى بفكره على آراء دارسي المفارقة الآخرين؛ إذ قام الكتاب على تسعين مصدرا ومرجعا بين دواوين شعرية وأعمال نقدية مختلفة في مجالات المفارقة (Paradox) والشعرية (Poetics) والتناص (Intertextuality) وغيرها


محمد ظاظا

من المجالات الداعمة لرؤية المفارقة، شكلت هذه المراجع نظرة مثقفة لقارئ واع اتجه إلى النماذج الشعرية - ذات الطبيعة الوامضة المتمثلة في تضمين أكبر قدر ممكن من الدلالة في أصغر بقعة مادية ممكنة - بحمولة ثقافية متنوع ومتكاملة قادرة على استكناه هذه النصوص ذات المخاتلة والتكثيف العالي.

وقد وقع الكتاب في مقدمة وأربعة فصول تليها خاتمة ونتائج شكلت بنية كلية لدراسة المفارقة في قصيدة الومضة العربية، فكانت المقدمة مهاد الحديث عن ثيمة الدمج ونجاعتها بين المفارقة وقصيدة الومضة العربية، أما فصول الكتاب وبنيانه الأساس فهو الواقع على تسلسل قويم هيأ

ثيمة الدمج بتدرج منطلق من التنظير في الفصلين الأول والثاني إلى أن تصل الباحثة بقلمها الناقد إلى الفصلين الثالث والرابع وأساس رؤية هذا الكتاب/وهو الإجراء.

فانطلق الفصل الأول للحديث عن المفارقة تحت عنوان "المفارقة تقنية شعرية" ولعل الخروج عن نص الكتاب إلى رؤية خارجية لهذا الفصل لهو الأجود في حديثنا هنا، إذ نرى الباحثة قد نظّرت وعرّفت في مبحثين: المفارقة (تعريفا وعناصر) في المبحث الأول وأنواعا في مبحث الفصل الآخر، والمائز هنا ربط المفارقة -التي ترتبط بالمعنى بشكل كبير وذلك من خلال تعريفاتها العديدة وعلى رأسها تعريفها الأبسط (قول الشيء وقصد ضده)- بالجماليات النصية المنبثقة من رؤية الشعرية، وهنا تكامل قرائي يأخذ بطرفي النص (اللفظ والمعنى) نحو تحليل متكامل، ولعل هذه الرؤية هي المسببة لتضمين مفاتيح نقدية مصاحبة ومساندة – التناص والشعرية وغيرها... – لتحقيق التكامل الفارق بين ثنائية الشكل والمضمون، كما والمسببة لاختيار المنهج الأسلوبي -برؤيته المتجهة نحو النص لغة ودلالة – منهجا لهذا الكتاب، وهو اختيار ذكي يعبّر عن قارئ واعٍ عالم بكنه المناهج النقدية ويمتلك قدرة الاختيار بين مفاتيح المناهج – بعقل منفتح – على أساس ما يتطلّبه النص. وهذا الوعي متجلّ في جمع المادة التنظيرية والتعليق عليها بذكاء رابط لهذه الأجزاء مع بنية الكتاب ككل.

أما الفصل الثاني وهو الموسوم بـ"قصيدة الومضة: المفهوم وتاريخ النشأة، والسمات"، يقع هذا الفصل في مبحثين يكونان قوامه تحت هذا المسمى بشكل سليم؛ إلا أنه عند النظر إلى السلك الجامع بين رؤية الكتاب وفصوله أرى تموضع المبحث الأول – الموسوم بـ"نشأتها وتطورها" كتمهيد أفضل منه على هيئة مبحث في الفصل الثاني، حتى وإن كان المبحث الثاني مختصا بالحديث عن شعر الومضة، فنحن في بنية جامعة لسلك تدرّجي بين هذه الفصول لتحقيق رؤية المفارقة في شعر الومضة، والأصول والإرهاصات التاريخية – من قصيدة البيت الواحد والتوقيعات انتقالا للهايكو(Haiku) والأبيجراما(Epigramma)- قد تكون – من منظوري الخاص – بعيدة عن سلك بنية ثيمة الدمج بين المفارقة والومضة التي ترنو إلى التجديد في الإجراء، على عكس المبحث الثاني الموسوم بـ"تعريف قصيدة الومضة وسماتها" وهو مبحث تنظيري أتى في مكانه بالشكل الأسلس كتموضع تنظيري تأسيسي لنظرة الدمج لاحقا في هذا الكتاب، فحمل في طياته بعد التعريف أهم سمات قصيدة الومضة المؤثرة بشكل كبير في شعرية هذا النوع وآليات استكناهه، أما عن التتبع التنظيري القويم فقد كان ذا رونق في هذا الفصل بمبحثيه، والاختلاف لا يعدو الحديث عن التموضع المكاني للمبحث الأول.

أما الفصل الثالث فهو الفصل الإجرائي الأول، وفيه جمع بين التنظير والإجراء والفارق بينه وبين الفصل الأخير أن هذا الفصل عماده الشعرية بمفاتيحها المختلفة غير أن الفصل الرابع عماده المفارقة بأنواعها، وهذا العماد مرتبط بالأمثلة والإجراء. وقد وقع الفصل على مهاد نظرية فصّلت فيه الباحثة الشعرية وعلاقاتها بقصائد الومضة فاتحة بذلك المجال لربط المفارقة بهذه الأشكال الشعرية المنبثقة من شعر الومضة في أربع مباحث على النحو الآتي:

المبحث الأول: المفارقة وشعرية القصر.

المبحث الثاني: المفارقة وشعرية الصورة.

المبحث الثالث: المفارقة وإيقاع قصيدة الومضة.

المبحث الرابع: المفارقة وشعرية التناص في قصيدة الومضة.

وهنا يحسب للباحثة اجتهادها في جمع النماذج الشعرية المختلفة، وتنوع روافدها المنهجية بالإضافة إلى فهمها العميق لفلسفة الإجراء في كل من مفاتيح الشعرية سالفة الذكر عبر عناوين مباحث هذا الفصل، ولعل التعريج على أن المفارقة آلية لا تقوم وحدها عادة؛ بل هي المرتبطة بمصطلحات نقدية وبلاغية أخرى تكون للمفارقة أجزاء عضوية مهمة، فكانت هذه المفاتيح الشعرية مكونات أساسية في المفارقة بنماذجها المختلفة، ولعل الباحث العربي الذي يرنو لإثراء العمل النقدي واجدا هنا ميدان بحث كبيرا في إيجاد اشتراكات المفارقة وعلاقاتها في المفاتيح الشعرية، فكان هذا الفصل ذا تموضع أساسي في الكتاب وزاد عليه إشارة إلى ميدان بحث خارجي يمكن للبحاثين سبره.

أما الفصل الأخير وهو فصل "تجليات المفارقة في قصيدة الومضة" فقد كانت المفارقة عماده، وأنواعها – التي تحدث عنها سابقا الدكتور ناصر شبانة في منجزه سالف الذكر – مباحثه؛ إذ شكلت المباحث الستة في هذا الفصل رصدا لمفارقات شعر الومضة وتصنيفا لها على ستة أنواع رئيسة للمفارقة في هذه المباحث الستة على النحو الآتي:

المبحث الأول: المفارقة اللفظية.

المبحث الثاني: المفارقة الرومانسية.

المبحث الثالث: المفارقة الدرامية.

المبحث الرابع: المفارقة الحركية.



المبحث الخامس: المفارقة السقراطية.

المبحث السادس: مفارقة التنافر.

وهنا مركز ثيمة الدمج الذي تحدثنا عنه سابقا، وللتنظير وجود كريم إلا أن التطبيق هو صاحب بقعة الضوء في هذا الفصل، وقد أجادت الباحثة في التقاط المفارقات بنماذجها المختلفة، وتابعت الإجادة في حقل السبر النصي لهذه المفارقات، من خلال حساسية عالية – ناتجة عن دربة كبيرة – لأنواع المفارقة في هذه النماذج، والتوسع الشديد لمناهل هذه النماذج الشعرية.

ختاما قام هذا الكتاب على رؤية ناجعة بالجمع بين آلية المفارقة – بين الالتقاط والتأويل – وشعر الومضة- بشعريته ومفاتيح هذه الشعرية – لتشكيل اتجاه بحثي حديث يعيد توظيف المفارقة في تموضعات حديثة تعيد للمفارقة أهميتها العظمى في سبر النص الأدبي، وهذه هي الأهمية الأخيرة الناتجة عن هذا الكتاب بإعادة استخدام التراث النقدي في مواضيع حديثة تحدث نجاعة في القراءة وابتكارا في الرؤية، ولعل هذا الكتاب أحد المنجزات القِلَّة التي أخذت آلية المفارقة بشكلها القويم – التقاطا وتأويلا – مضيفا إلى ذلك جمالية الدمج الناثر لرماد القِدَم عن هذا المصطلح الإجرائي الذي يستحق القراءة والسبر.

كاتب من المغرب

قصائد من ربيع السودان

"عبر الممرات التي.. " لعمر محمد نور

بشير أبوسّ



أواخرَ العام الماضي، خرج ديوان "عبر الممرات التي.." للشاعر عمر محمد نور إلى قراء يشغلهم كلُّ شيء عن الشعر، ولا ينشغلون عن الشعر، حاملا تجربة جديدة في تاريخ الشعر السوداني والعربي من بعد، ذلك لما يتميز به شاعرُه من ذكاء فنيّ، وأدوات شعرية مكتملة، ورؤية واضحة لما يعتزم بناءه في ساحة الشعر. وقد يختلف النقاد في تحديد هذا الجديد الذي أتى به عمر نور، ولكن ممّا لا شك فيه هو أن هذا الديوان يأخذ نواحي أخرى من الأهمية، مبعثها تلك العوالم التي شكلت نسيج قصائد الديوان القليلة، عوالم يختلط فيها الذاتيّ بالعام، فهي قصائد جاء بها وقْع الرصاص، وفتْك الحنين، محمولةً بعذوبة شعرية تأخذك من أول القصائد إلى آخر قصيدة.

وشِعرُ عمر من ذلك الشِّعر الحار، المنخرط في واقع الناس من حوله، قصائد لا تجيء من شاعر منغلق على ذاته، ولكن من روحٍ شاعرة تجمع بين الأمرين، تتفاعل مع عالمها بحرية تامة، وتتغذى على واقع خصب هو تجربة الإنسان السوداني، وحكاية أرضه "أرض الشعر والمكن". ولهذا فإن القارئ واجد في صفحات الكتاب اشتباكا كثيرا بين الشاعر ومجتمعه، يحمل همّ الإنسان ومصيره، أي أن عمر منشغل تماما بهذه الحياة، ولنتوقف حتى لا نسرف، فإننا سنجد أيضا جانبا وجدانيا شخصيا واضحا في هذا الشعر.

في منتصف ديسمبر عام 2018، سرت في السودان ثورة ضد النظام الحاكم، هي الثالثة من نوعها في تاريخ البلاد، وتمكنت خلال الموجة الأولى منها والتي امتدت أربعةَ أشهر من الكرّ والفرّ بين المتظاهرين السلميين وأجهزة القمع الباطش من إسقاط رأس النظام ورموزه البارزين في الحادي عشر من أبريل عام 2019، إلا أن موجاتها لم تتوقف بعد. وما يهمنا قوله هنا، هو أن هذه الثورة كانت حتى قبل اشتعالها كثيفةَ الحضور في الأدب السوداني الذي لاقى مبدعوه كثيرا من الويلات في ذلك العهد، تجد هذا في الشعر أكثر ما تجد، دارجيا كان أو بلغة فصحى. فالمطّلع على حال الشعر السوداني منذ ليلة مجيء النظام السابق على صهوات الدبابات في ذيل يونيو 1989، يجد هذه الدعوة إلى الثورة، معلنةً عن نفسها أو مخبأة تحت عباءات الرموز، في قصائد كثير من الشعراء الذين اتخذوا مواقف يمليها إحساسهم باستبداد الحكام وبطشهم، وفوق ذلك تطلّعهم إلى الحرية، وإيمانهم بمستقبل تسود فيه العدالة. وعلى كل حال، عندما انطلقت الثورة، وجد الثوار أنفسهم يرددون أشعارا كثيرة، دون اكتراث لمن هم أصحابها، أو متى كُتبت، المهم أنهم وجدوا فيها تلك الدعوة إلى نشدان الحرية، والتغني بالوطن الواحد، وبناء الأحلام الجميلة



وتمجيد البطولة، وتبيان فظاعات الحاكم الفرد. ولا يمكن لمراقب لصيق بالأحداث أن يغيب عن ناظريه ذلك الأثر الذي تحدثه هذه الأشعار في نفوس الثوار، أو أن يغفل ظاهرة التصاق الفعل الثوري بالفعل الإبداعي خلال أيام هذه الثورة ذات النفَس الطويل، إذ أن الجميع يؤمنون بأن ثورةً بلا فنون وأشعار هي ثورة تحمل بذور فنائها في ذاتها، ثورة ميتة، ولهذا امتلأت جدران الخرطوم باللوحات، وذاعت بين الناس قصائد لا تُحصى، ساعد على ذلك انتشارُ أدوات التواصل الاجتماعي الحديثة، وهي نقطة مهمة في حديثنا عن أشعار عمر محمد نور وديوانه "عبر الممرات التي..". مسبوقةً بهذا الإرث الشعري الذي يحمل في طياته تجربةَ صراع القصيدة والبندقية، جاءت قصائد الديوان تحمل آثار ثورة ديسمبر على شاعرٍ معاصر لها، فقد كان عمر قريبا من كل ذلك. وكانت قصائده تلقى رواجا وذيوعا ما إن ينشرها على منصات التواصل الاجتماعي، وسنُبقي الحديثَ عن آثار هذه المنصات الحديثة على آداب الأمم بعيدا عن حديثنا هذا، ولكن لا بد من ذكر أن هذه القصائد كانت تدخل مباشرة في تجربة الثوّار، أي أنها تحدث تفاعلا مستمرا، ينتجها ويستقبلها، فالقصائد تعود سريعا إلى ملهميها بعد أن تكتسي مسحة الشعر وسحر الفنان، وقد يفسر هذا حرارة القصائد وجاذبيتها.

تجد أول ما تجد أن عمر أهدى قصائده إلى شهداء الثورة وجرحاها ومفقوديها، وتجد أن في الكتاب قصائد تتغنى ببطولاتهم. وعمر يتخذ في البدء موقفا ضد الاستبداد والطغيان، منحازا إلى أولئك الباحثين عن الحرية، مهما فتكت بهم آلة الإرهاب، يقول عمر مثلا في قصيدته "على ممشى خليل فرح":

"الذي لا يسمي الطغاةَ بأسمائهم
كيف يشطيع أن يشرب الشاي في حضرة الأصدقاء".

وهذا موقف يعرف عمر جيدا عاقبته، يعرفها ببصيرة شعره قبل عين يومه، يمضي عمر فيقول:

"الذي يرتدي جبّةً
لا تجرجر أكمامَها عند باب السلاطينِ

سوف يُخلّد في نار غربته
لا لشيءٍ سوى أنّه
أشعلَ الشعرَ في كلّ شيءٍ
وربّى حمامَ التمرّد فوق بروجٍ
من الصبْية اليافعين
وهيأهم لالتهام العوائقْ".

وأريد لنا أن نقف عند قصيدة مثل "نشيد العروج"، قصيدة تأخذ مكانا أيقونيا في شعر ديسمبر، إذ جاءت من شاعر فجعه نبأ اغتيال مئات الشباب أمام القيادة العامة للجيش السوداني ليلة العيد، وقد جاؤوها محتمين وطامعين في نصرتها، وهي قصيدة عن مأساة لم تترك أحدا لم تمسّه بألم، ولكن عمر قرر الوقوف عند المنحى الملهم فيها، عند بطولات المعتصمين، مستحضرا العديد من أدواته الفنية فيها، وهي قصيدة تصلح أن تكون نموذجا تاما لطرق اشتغال شاعرية عمر. مطلعها ذو نكهة سينمائية طاغية، يقول:

"لو أنّ قناصاً بأعلى البرجِ
أغمضَ عينَه اليُمنى
ونشّنَ جيّداً
لرأى بأمّ العيْنِ
عباساً يُحرّقُ في السفينةِ
فالملوكُ سيأخذونَ النهرَ غصباً
بعدَ حينْ".

وعباس هذا هو الشهيد عباس فرح، بطل هذه الملحمة الشعرية، أسلم روحه في مشهد بطولي ملهم، ولهذا فستجد تأثر عمر بطريقة استشهاد عباس فرح، دافعا لاستدعائه في مجرى قصيدته صورةً هي الأخرى لشهيد سوداني، هو عبدالفضيل ألماظ، الذي قُتل في أحداث ثورة 1924، وكانت طرقهما في استقبال الموت متشابهة، يقول عمر:

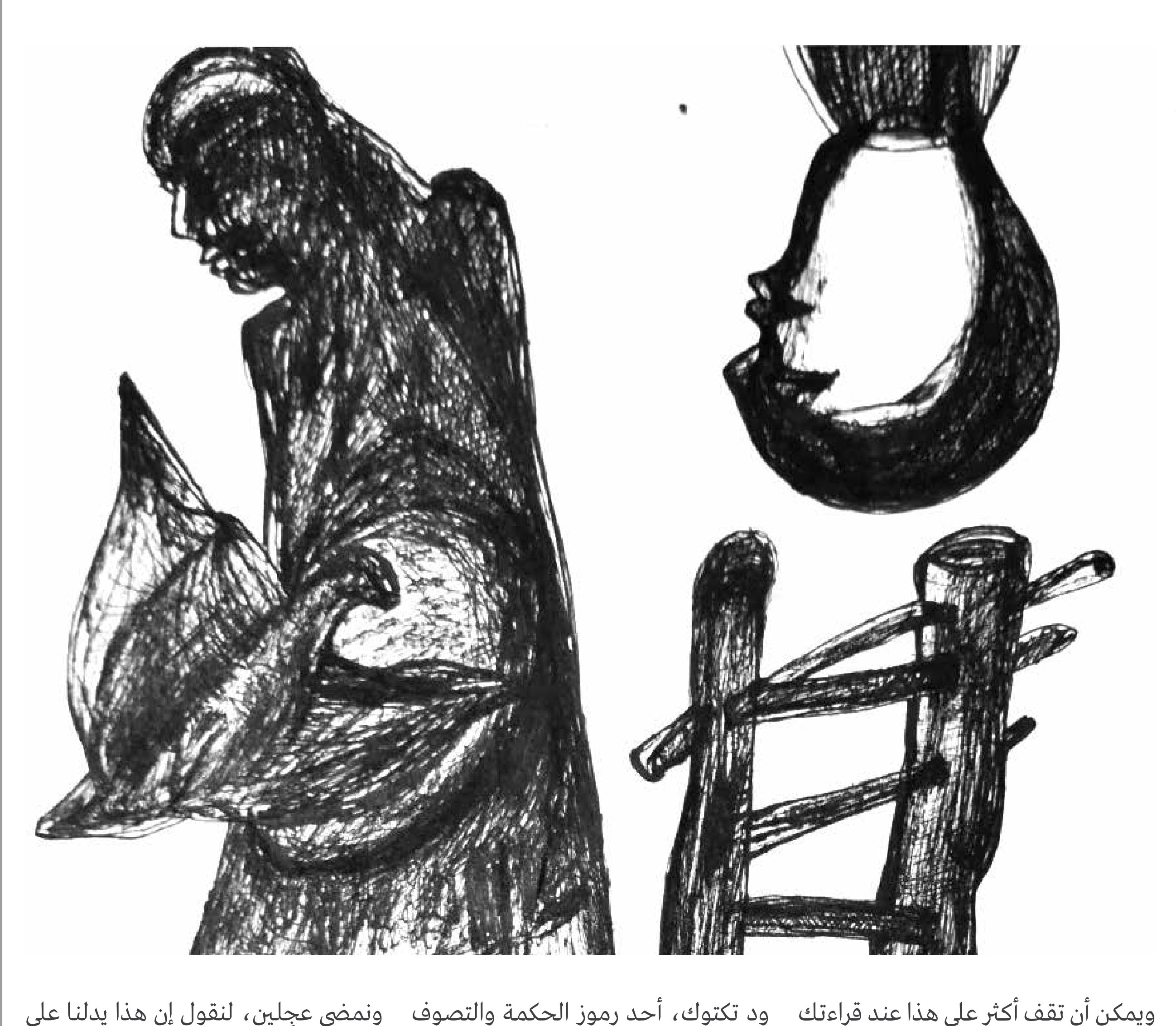
"مَن لم يُكحّلْ ناظريْه
بسيّدي عبدالفضيلْ ألماظ
وهو كحبّة القمح التي
تنمو بأسفل مدفعِ المكسيمِ
فلينظُرْ إلى عباس.. إلخ".

وهنا يُجري الشاعر حديثا باطنيا على لسان الشهيد، هو خلاصة ما يريده عمر، ونلحظ هنا أداة من أدوات صناعة الصورة الشعرية عند عمر، وهي الموروث العربي الإسلامي، إذ في هذا المقطع القصير يشير عمر بإصبع خفي إلى حادثة استشهاد الصحابي مصعب بن عمير المعروفة:

"مَن منكم يراني
أرتدي وطناً إذا غطّيتُ أسفَله
تعرّى من علٍ
أمتدُّ فيه
أحبّه كقصيدةٍ ثوريةٍ
فلتَتْ من المذياعِ
نحو مسامعِ الثوار"

وما كان للشاعر أن يضيف شيئا بعد هذا، فالقصيدة الثورية انفلتت إلى مسامع الثوار، ما يعني أن هذا الحدث لن يكون نهاية للآمال.

يعتمد عمر كثيرا في نسج قصائده على الموروث الثقافي السوداني المحلي، إضافة إلى التراثين الإسلامي والعالمي، واستدعاء رموز من الوجدان السوداني لاستنطاقها أو تضمينها أشعاره بغية إحداث مفارقة أو إقامة حوار معها، أو صنع تناصات وتقاطعات مع نصوص ثقافية دخلت حيز اللاوعي في تجربة القارئ السوداني خاصة، ويمكن الادعاء أن هذه ثيمة أساسية في كل أعماله، أو أنها أبرز حيله الفنية. ففي الديوان تحتشد رموز ثقافية وتاريخية، تحولت إلى عوالم غنية الدلالة والأثر في وجدان المتلقي السوداني، مثل خليل فرح، والشيخ فرح ود تكتوك، وعمر الدوش، ومصطفى سيد أحمد، وقد تكون الإحالات واضحة جلية، وفي بعض الأحايين خافية، تحتاج من القارئ اجتهادا، ما يعني إثارة حالة متحركة من التلقي، فعمر يعمل على إيقاظ ذاكرة المتلقي الجمالية. إضافة إلى ذلك، فإن اللغة التي يكتب بها عمر كثيرا من قصائده، يمكن اعتبارها امتدادا لمواقف فنية اتخذها بعض الأدباء السودانيين البارزين في القرن الماضي، أولئك الذين رفضوا عزل أعمالهم عن الموروث اللغوي والثقافي في السودان، فاستلهموا من السودان بوصفه تجربة بشرية غاية في الثراء كلَّ ما يمكن استلهامه، أمثالا سائرة وتاريخا وثقافة، ولغةَ كلام، يشيدون بذلك صورا شعرية شديدة الإدهاش، تتضافر فيها الاجتهادات اللغوية التي تنحو إلى إحداث تفاعل مثمر بين طاقات اللغة العربية وما تحتويه عبقرية اللهجة الدارجة في السودان، فالسودان مهرجان من الثقافات ذات الألوان المختلفة. يحدث هذا على عدة مستويات، وتتأثر بمقدرات الشعراء والكتاب في توظيف ما يدعم مواقفهم الفنية، تجد ذلك، على الرغم من اختلاف التناول وفلسفته، عند محمد المهدي المجذوب، وجمال محمد أحمد، والطيب صالح، وصلاح أحمد إبراهيم وآخرين. ولكن ما فعله عمر لم يكن تقليدا فقط، بل إنك لا شك تجد اختلافا ولمسات شخصية هنا وهناك في قصائده، تذكرك دائما بحضور عمر، سواء نال توفيقا في التوظيف أم لا، ذلك ما يميزه حتى عن شعراء جيله ذوي النهج ذاته كمتوكل زروق مثلا. وربما يفعل عمر ذلك لأنه من كُتاب القصيدة الدارجة أيضا، نبغ في كتابتها نبوغَه في القصيدة العربية، فكلا القصيدتين تخرجان من الوجدان ذاته،



ويمكن أن تقف أكثر على هذا عند قراءتك ديوانه الآخر "من وادي الطماميس" المنشور بلغة أهل السودان الدارجة. يستدعي عمر نور على سبيل المثال شخصية خليل فرح (1894 – 1932)، يقيمه رمزا لشاعر ومغنّ وهب للنضال حياته، ووجد عناء وغربة، ولهذا فعمر يرى أن يسير على ممشاه، فقصيدته اسمها "على ممشى خليل فرح"، ويمكن ملاحظة أن عمر يقوم بعملية تناص كبرى بين هذه القصيدة وواحدة من أشهر قصائد خليل فرح، قصيدة "ما هو عارف قدمُه المفارق" تخبرك بهذا القافية التي تبناها عمر لقصيدته، وكذلك استدعاؤه لبعض صورها. شخصية أخرى يوقظها عمر، وهي شخصية الشيخ فرح ود تكتوك، أحد رموز الحكمة والتصوف عاش في القرن السابع عشر، أيام مملكة سنار السودانية، يعزز عمر باستحضار ود تكتوك موقفَه هو من الظلم والاستبداد، والالتصاق بالحكّام، مستلهما قصيدة ود تكتوك ذائعة ذات المطلع "يا واقفا عند أبواب السلاطينِ..."، يقول عمر:

"فيا تكتوكُ
مذْ قلتَ: الوقوفُ على شبابيك الملوكِ
وصحبةُ الحكّامِ منقصةٌ
نفضتُ يدِي
وقلتُ الحمدُ لله الذي
عافى القصيدةَ من دمِ الشهداءِ
والجرحى
وما أكلَ السباعُ".

ونمضي عجلين، لنقول إن هذا يدلنا على رأي عمر في التراث السوداني، إنه يجده مليئا بالحكمة، وخصبا تستطيع أن تنبت الأشعار على تربته، هذه إحدى القيم الفنية لأشعار عمر محمد نور، إنها تقف القارئ السوداني موقفه الصحيح تجاه ميراثه، تستدعي أساطيره وأحاجيه، وممالكه وطقوسها وغناءها، مما يزيد من ثقته بنفسه، وقدرته على إبصار مستقبل له مستقلّ مبنيّ على ماضٍ زاخر بالتجربة البشرية. وأترك لقارئ الديوان العثور على تلك الإحالات والتضمينات التي تناولها عمر من التراث السوداني والعربي والإنساني عموما، ليشيد بها عوالمه الشعرية التي لا تقوم على فراغ، بل على ثراء رمزي وخبرة

فنية تذكيها تجارب عمر واطلاعه المتأني على الحياة من حوله.

ومن غير المنصف أن نهمل جوانب أخرى في الديوان، وأن نحصره في شعر يقف شجاعا ضد فوهات البنادق، ولكنه أيضا شعر يذهب بك إلى عوالم من حنين غامر، وحبّ متأجج، ونظرٍ وتأمل في الحياة. إن أول قصائد الديوان مقطعٌ شعريّ قصير، يمكنه أن يكون مدخلا إلى باحة وجدان عمر، اقرأ معي كيف حاول الشاعر أن يتلمس بلاده:

"لبلادي رائحةٌ لا تخطئها أنفي
رائحةُ الطلحِ الفائحِ
من أقصى أعماقِ الوحشةِ
نحو رئاتٍ عرفت سرّ الليلِ
وما جرّتْ في جلْدي الشوكَ
ولا انشغلتْ عنّي".

وتجد في عبارة "وما جرت في جلدي الشوك" ما عنيناه بتوظيف عمر للتراث الثقافي السوداني، ففيها اشتغال ذكي على القول السائر "جِلداً ما جلدك جر فوقه الشوك"، وهو قول يدعو السامع إلى الاكتراث فقط بالأمور التي تعنيه، وإلى اللامبالاة بالآخرين، وهنا المفارقة، فعمر يستدعيه ليعارضه، فبلاده لا تجر على جلده الشوك، لأنه جزء منها، وليس غريبا فيها، فجلده جلدها، أي أنها بلاد رحيمة عطوفة. إن الشاعر هنا يتحدث عن بلاده، ولكن الكلمات جاءت مليئة بآثار الشجن، وكأنه يقول إن بلاده هي هذه التي يقول وليست تلك التي يعيش، ويرى أن السبب في حدوث هذا التناقض هو "شيء سمّه ما شئت" كما يخبر عنوان القصيدة التالية للقصيدة السابقة، وهذا الشيء كان كابوسا غريبا:

"كان كابوساً من الإسفنْجِ
يمتصّ الملامحَ
والسماحاتِ التي قمنا على أكنافها
منذ انشغال النهر بالموج الغريب".

ولغة عمر خلال الديوان تجيء مستغرقة في الحنين، مشتاقة إلى حياة نشأ في أكنافها الشاعر بريئا، ويظل منجذبا إلى هذه البراءة دائما. وهناك تعليل نرى من الضروري ذكره في هذا السياق، فكثير من قصائد هذا الديوان كتبها عمر وهو بعيد عن بلاده جغرافيّا، إذ يعمل عمر محمد نور منذ عام 2016 حتى الآن أستاذا للغة العربية في جامعة يانقشو في الصين، وهذا الشعور ستجده جليا حين تقرأ قصيدته "من الشرق للقلب" التي تحمل بصمات عمر الشعرية من العنوان ذاته. وكذلك عند التوقف عند قصيدته "لي باي" التي تقوم أساسا على إقامة حوار مع "لي باي"، وهو شاعر صيني من أسرة تانغ الملكية (701 - 762)، تتحدث هنا الذات الشاعرة عن حكمة هذا الشاعر الصيني الجليل، وعن مدينته، وبعدها تدخل إلى تجربتها هي، المثقلة بالحنين إلى عوالم أخرى غير عوالم "لي باي" هذا، يقول عمر وهو يشعر بغربة تكاد تفتك به:

"لي بو"
يا سورَ الصينِ الأعظَمَ
في تاريخِ الصينِ
ويا أسطورةَ كلّ زمانْ
أنا مثلُك يا (لي بايْ)
أحنّ إلى (سُوكي)
لحفيفِ النّيمِ
ورائحةِ النيلِ الأزرقْ
لمراكبَ من أشواك السمكِ البُلْطيِّ الفخلِ
القادمِ من رحمِ الخزّان".

والسوكي هي مدينته الصغيرة على ضفاف



النيل الأزرق، في مدينة سنار التي وردت كثيرا في أشعاره. ونجد هنا حميمية الصورة، ورغم أنها صورة مألوفة، إلا أنّ زمان تنزّلها ومكانه يجعلان منها أداة مهمة في عكس الحالة النفسية للشاعر، والقصيدة هذه طاغية العذوبة، كانت الذات الشاعرة مستسلمة لحنينها، مستغرقة فيه، وهي تشكو القيد، تتمنى وتريد أن تعود إلى أحبابها، فلو أنها تُطلق لصاحت:

"...
وصحتُ بأعلى صوتي:
عدْتُ إليكمْ
من أبناء الأصفرِ
من أحفادِ النهرِ الأصفرِ
حيث تنامُ الشمسُ
على الأبوابِ
ويجري سحْرُ اللهِ بكلّ مكان.

ويانقشو تلك المدينة الوادعة، لا تفتأ تذكّره ببلاده، فنجده يتدفق أشواقا لا حد لها، صورا تلدها صور، وأطيافا تبعثها أطياف، اقرأوا معي هذا المقطع:

أتذكّر امدرمانَ
وهي تعوم في طلحِ لطيفِ الموجِ
من غاباتِ قيسان المشلّخةِ احتفاءً
بالبناتِ العائداتِ من البياضِ الزيفِ
بعد تغرُّبٍ مثلي
على رملِ المدائنِ والمداراتِ التي
أَنّتْ وحنّتْ
لالتقاءِ الصّبّ بالنبعِ الوسيمْ
يانقشو تذكّرني بلادي
كلما انسربتْ فقاقيعٌ من المطرِ المُدلّلِ
عبر ثقب نوافذ الليل انحدرتْ
إلى الصّعيدِ
لمحتُ برقاً حافياً
وسمعتُ صوتَ أبي
ونحنحةً للصِّ لم يجد شيئاً
فأهدى صاحبَ البيت اعتذاراً
ومضى في حالهِ
ولقد أقلع من ذنبٍ عظيمْ".

هذه صور لا تحفظها ذاكرة سوى ذاكرة فنان، يتقطع حنينا ونداء وحبا.

والحب يتخلل كل قصائد الديوان، هو طين هذه القصائد التي نفخ فيها عمر من روحه الشاعرة، وللأنثى حضور لافت، لا تحتاج عناء لتعثر عليها. فهو عندما يحنّ يحنّ إليها، ويذكرها بصفات محددة. فهي تغني ولا تغني إلا له، وحين يذهب بباله يلتقيها:

"يقول لها
وهيَ تحصي له ردّة الطرفِ
والتأتآت التي في الكلامِ:
خذي هذه الأغنيات الخريفيّة الوسم
قد صُغتُها عِينةً عِينةً
كي تُلائم طقسَ اللقاءِ
الذي أرتجيهِ
على قُبّة القلبِ".

وهنا عشق صريح حار، وهيبة من المثول بين يدي الجمال، تأمل قوله "وهي تحصي له ردة الطرف والتأتآت التي في الكلام:

"تماماً كما ينتقي الفجرُ
أنْقى خيوطِ البداياتِ
كان انتقائي لعينيْكِ
من جملة الأسهمِ الجارحة".

ويناديها عمر في قصيدة هي من أقدم قصائد الديوان، الذي جاءت قصائده من أزمان مختلفة، ولكن معظمها حديث، يناديها كما يليق بعاشق شجاع:

"تعالَيْ كما يشتهيكِ المحبُّونَ
ملآنة بعصيرِ الأنوثةِ
في هيبةٍ واستقامةْ
تعالَيْ لنكتبَ في أوجهِ الغائبينَ
بأنّا الْتقيْنا
وأنّ الأُلى أوسعوكِ اختفاءً
برمّتهم كاذبون
فوحدي أنا مَن يقولُ الحقيقة
وحدي أنا مَن يذيبُ القتامة".

يحمل اسم الديوان عبارة "عبر المرات التي.." وهي عبارة غير مكتملة الدلالة من النظرة الأولى، وقد وردت العبارة مرتين في الديوان، غير أنها تجيء لتحمل دلالات مكتملة، يقول عمر في قصيدته على "قبر فرح ود تكتوك":

"أنصِتْ لنا يا أيّها التاريخُ
للطّار المُبَوّخِ تحت نارِ المادحينَ
وهم يسوّون المدائحَ
في ليالي الصيفِ
والحيرانُ يحتطبونَ
واللوحُ المُدلّى بين كفّيْ ذلك المخصوصِ
وهو يقول قولتَه
فتجري حكمةً عبر المراتِ
الزّمكانيّةِ الأضلاعِ تحملُها النسائم".

وهو مقطع كما ترون ذو خصائص شعرية متشبعة بالسودانوية، الصورة هذه تكاد تخص وجدان أهل السودان وحدهم، ولكن الذي يهمنا هنا أن المرات ارتبطت بالحكمة، عبرها تنساب الحكمة، وهي ممرات نفسية، ولا نرمي بعيدا إن قلنا إنما هي ممرات حكمة الشعر في تدفقه البطيء من منابع الإلهام إلى مصبّ الذات الشاعرة، فشاعرية عمر شديدة الحساسية للزمان والمكان، ويمكن للقارئ أن يتتبع طغيان الإحساس بالمكان وتفاصيله وجمالياته في قصائد الديوان. وهذا المعنى يؤكده السياق الذي وردت فيه العبارة ذاتها في مقطع آخر، ففي قصيدة "باحثا في سرة الأمواج" التي تصف تأثر روح الشاعر بالجمال من حوله، الجمال الذي تبثه مدينة يانقشو، وإثارتها لطاقات الشعر في أوصال عمر، يقول:

"يانقشو إذا مطرٌ تغشّاها بليلٍ ما
أزّتكَ قصيدةً كُتبت على غمّازتيها
هيأتْكَ وهيّأتْ لكَ رحلةً
عبر المرّاتِ التي توحي لمرتكِبي زيارتِها
بأنّ بدأً مباركةً هنا
مرّت على النُّزُل القديمْ".

وهنا المرات أيضا تدل على الطرق التي تسلكها القصيدة من لحظة تكوّنها في غياهب العقل الباطن حتى ارتدائها موسيقى الكلمات، وفي الحالتين ترتبط ممرات الشعر عند عمر بمسحة الرضا والمباركة والارتياح.

تقرأ الكتاب فتجد شعرا يغمرك بالأمل، وسرعان ما تعتريك نشوة، وتضيف إلى تجاربك تجارب، ويصيب ذهنك شرود جميل، تنكره لكنك تحبه، فصور عمر الشعرية ليست خاصة به تماما، يشركك فيها، ويجعلك تحس بثرائك النفسي. وهو شعر شديد الاقتراب من القارئ السوداني، يتوسل عمر إلى ذلك باللغة والصور والأخيلة، وكل ما أُطلِع عليه في وجدان أهل السودان، خاصة وأن عمر نور يجيء من منطقة تتداخل فيها الأعراق وتتفاعل فيها الثقافات بانفتاح. وهي قصائد تعتني بالموسيقى اعتناء مطربا، والسودانيون ميالون إلى الطرب. ثم إن القارئ غير السوداني يجد عوالم مدهشة ساحرة، تنتمي لهذه الرقعة الكبيرة من الشعر

محمد شيتي

الخام: السودان.
إذا كنتَ تعرف عمر نور عن كثب، زميل دراسة أو رفيق صبا، أو جمعتكما دروب الشعر وعذاباته، إن كنت من أولئك الذين ينادونه بالسناري، نسبة إلى مدينته، عندها ستجد أبعادا أخرى في شعره مضاءة بشخصيته الفريدة. سيذكر الناس النشاطَ الثقافي الذي كان يصنعه عمر نور من العدم، هو ورفاق قليلون، يوقظون ربات الشعر في النفوس، يقيم المنتديات، يجمع الشعراء على اختلاف مزاجهم، يرحب بالبادئين رحلة الكتابة، لطيف الملامح، محبوبا، واسع الابتسامة، يعمل كنحلة نشِطة، يلاقي في سبيل ذلك ما يلاقي، في بلاد محكومة بسوط العَنَج وأعقاب البنادق، ولذلك فهذه القصائد تجد دروبا ممهدة إلى نفوس كثير من القراء. وربما نستطيع أن نقول، ونحن نحاول أن ندعك تختلي بالكتاب، إن كل ما يفعله عمر بقصائده وبتجربته الشعرية المستمرة الإثمار إنما هو نوع من الوفاء والبر، ببلاده أولا وأخيرا، فعندما يحنّ عمر فهو يحن إلى بلاده، وعندما يحب فهو يحب وطنه، وعندما يمدح فهو يمدح أبناء بلاده وبناتها، ويغضب لمآسيها ويثور مع الثائرين. وكتاب "عبر المرات التي.." ينقل لنا نواحي محدودة من تجربة عمر، فثمة قصائد لم تنشر بعد في كتاب، وثمة ديوان كامل هو "من وادي المطاميس" استثمر فيه عمر قدرات اللهجة الدارجة في السودان، ولا تزال بلاده هناك ماثلة بكبريائها، نازفة حينا وضاحكة حينا، وعمر هو عمر، سريع الاشتعال، حاد الموهبة، وافر الاستجابة.

ناقد من السودان

محمد شيني

فلسطين وكروز وأحمد راشد ثاني

بانيبال الإسبانية في عدد سابع

جوسلين ميشيل ألمايدا

مع العدد السابع من نسختها بالإسبانية، تفتتح مجلة بانيبال عامها الثالث بتخصيص ملفها الرئيسي للأدب الفلسطيني الحديث، عبر مختارات لشعراء وكُتّاب يمثلون البانوراما الأدبية الفلسطينية المعاصرة، بالإضافة غلى ذكرى كاتب من الجيل الذي عاش تراجيديا النكبة عام 1948. مؤلفون أساسيون في المشهد السردي مثل ابتسام عازم، علاء حليحل، إياد برغوثي؛ والمشهد الشعري والمسرحي مثل داليا طه ورنا زيد؛ وكُتّاب مقالات مثل محمد خشان، كان لهم حضور وأعمال منشورة في المملكة المتحدة وفرنسا وألمانيا والولايات المتحدة، بالإضافة إلى عدد من بلدان العالم العربي. وآخرون، مثل مصعب أبوتوهة، أسماء عزايزة والروائية شذى مصطفى، التي ترشحت للقائمة القصيرة لجائزة الشيخ زايد فرع شباب الكتاب عام 2021، ينتمون إلى جيل أكثر شبابًا من هذا الجيل ويتميزون كذلك بفرادة أعمالهم.

تتميز أعمال هؤلاء الكُتّاب إجمالاً بنظرة متنوعة عابرة للجيل عند تناول المأساة الفلسطينية بدايةً من نكبة 1948، حين هجّر الجيش الإسرائيلي أكثر من 900 ألف فلسطيني من بيوتهم ليحتل عسكريًا أكثر من نصف البلد كتنفيذ لوعد بلفور عام 1917، لتأسس بذلك حكومة عسكرية وسياسة سلب عنيفة امتدت حتى أيامنا هذه وبتواطؤ من بلدان مثل الولايات المتحدة والمملكة المتحدة والاتحاد الأوروبي.

في ذكرى رحيله الأولى، ثمة فصل بعنوان "يوم توقف قطاف الزيتون"، يروي فيه محمد خشان يومًا مرعبًا من طفولته حين طرد الجيش الإسرائيلي عائلة خشان وعائلات أخرى بالقرية من بيوتهم عام 1948. يتكئ خشان على الحدث بذاكرة فريدة تعتني بالتفاصيل الصغيرة. على سبيل المثال، خلال لحظات الهروب، يأمره أبوه بالعودة إلى البيت وإحضار ظرف اللبنة، يقول "رجعت مسرعًا، وحاولت أن آخذ الكبير، ولكن يدي وصلت إلى أسفله فتناولت الصغير... وسألني والدي لمَ لم أحضر الكبير؟ فقلت: لم أستطع. والواقع أنني شعرت بالخوف، فالجندي اليهودي كان يركز رشاشه على سطح أمام البيت". من خلال هذا المشهد ومشاهد أخرى للتهجير، تمثّل مذكرات خشان ما سمّاه الفيلسوف الفرنسي جاك دريدا الوظيفة التشريحية للأدب في علاقتها بالخطاب.

في إطار آخر، تمثل هشاشة الحياة اليومية والنضال من أجل خلق مساحات متحررة من تهديد نظام الاحتلال الإسرائيلي، من أجل هؤلاء الفلسطينيين الذين ولدوا وعاشوا تحت الاحتلال، موضوعًا مركزيًا في قصص ابتسام عازم وإياد برغوثي ورواية شذى مصطفى. تواجه ابتسام عازم بأسلوب شبه حلمي يتميز بالبحث عن لحظات جمال أو مشاعر في شخصياتها، واقع الحرب، لتبرز وحشية هذه الحرب. في قصص تستحضر الواقع، ترسم عازم شجرة سرو جميلة غارقة في ضوء قمر لكنها تمثّل تهديدًا لطفل يهرب من عائلته، وقناص إسرائيلي يهذي بسلطته في تقرير على من يطلق النار من برج المراقبة، إنه جندي لا يستطيع التمييز بين "مدني بسيط ومن يختبئ وراء قناع المدني". وعلى عكس ابتسام عازم، يلجأ إياد برغوثي للواقعية ليسلط الضوء على قوة إرادة شخصياته، مثل الجدة التي تقرر ألا تفقد حب زوجها بعد عدة عقود من الزواج.

تجسّد رواية شذى مصطفى "ما تركته خلفي" الصراع من خلال بطلتها، شابة يعيش أبواها منفصلين كل واحد فيهما في جانب من الحدود. القطيعة العائلية تتعقّد مع صعوبات حضانة الأطفال في ظل قوات الاحتلال، والعبور من رام الله إلى القدس والعكس يزداد إيلامًا للعائلة، بالإضافة إلى الرفض الذي تواجهه الأم كامرأة مطلقة داخل مجتمع محافظ، وهي مسألة إلى وقت قريب كانت تابوها حتى في المجتمعات الغربية. تكتب كاتيا الطويل تحليلًا فريدًا للسياق السوسيوثقافي للرواية وأسلوب شذى مصطفى المثير للعاطفة، إذ تقسّم عملها إلى فصول قصيرة مرقمة من 1 إلى 4، لتنشئ نوعًا من الحوار المشفّر مع القارئ. تركز القصص والروايات في أغلبها على الحاضر أو على ماضٍ قريب نسبيًا، باستثناء علاء حليحل الذي يطوّر روايته خلال الحملة الفرنسية على مصر (1798 - 1799)، ليعيدنا إلى إحدى لحظات الكولونياليا الأوروبية بعواقبها الوخيمة على المنطقة. قبل الإنكليز، كان نابليون أول من اقترح حصار فلسطين وتكوين دولة يهودية تحت الحماية الفرنسية. فكرة أخرى من أفكاره عام 1799 كان إرسال عاهرات إلى القوات الفرنسية بعكا. ورغم أن بعض الشخصيات مثل نابليون نفسه ووالي عكا، أحمد باشا الجزار، شخصيات تاريخية، إلا أن سرد علاء حليحل تراوح بمهارة بين التاريخ والخيال الروائي.

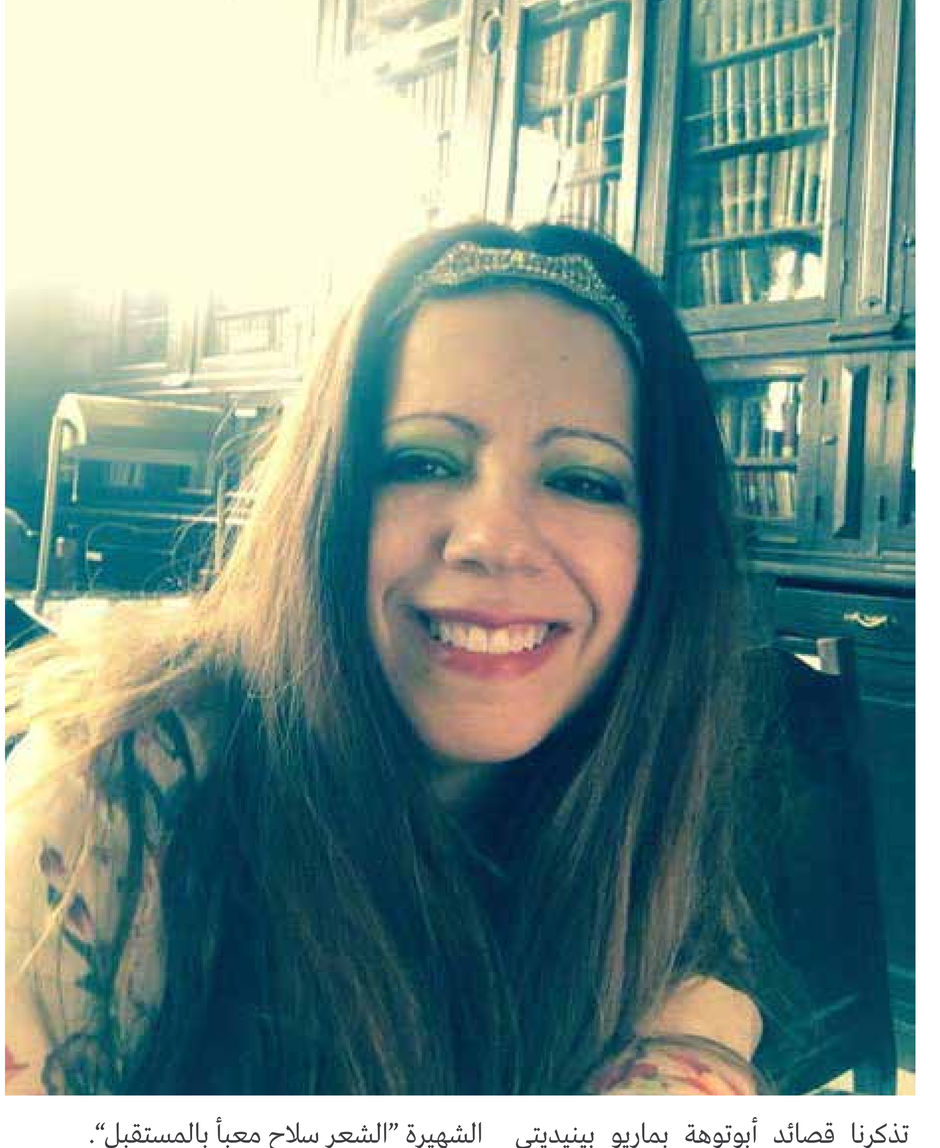
هذا الازدهار في السرد الفلسطيني يقابله في الناحية الأخرى ازدهار في شعرية داليا طه، رنا زيد، مصعب أبوتوهة وأسماء عزايزة، وهي أسماء وسّعت تقليد شعر المقاومة الذي أسسه محمود درويش وشعراء جيله من خلال صور جريئة وتجريب لغوي لطالما رافق الشعر الحر، مشبّعًا شعريته بنبض يربط ضرورة تناول القضية الفلسطينية بمستوى إنساني. الوعي بالكلمة ذاتها مرتبطة بوطن ليس مفقودًا فحسب، وإنما لم يولد بعد، بالإضافة إلى شعور عميق باختراق وجودي للشرط الإنساني بوسعه منح قوة لا يمكن قمعها لأعمال هؤلاء الشعراء، الذين تصدم أصواتهم القارئ. تتحرك هوية هذه الشعرية من النوستالجيا الرثائية لفقدان تحقق بالعنف إلى الإرادة الحياتية التي تسعى للحرية والمستقبل.

في ديوانها "سيرة سكان مدينة ر"، على سبيل المثال، تكسر داليا طه الصورة النمطية عن المرأة، معلنةً "نحن غاضبون جداً/غاضبون من العالم الذي لا يعرف كيف يطفئ الحرائق/غاضبون من الرجال/ الذين لا يعرفون أين يضعون/أيديهم حين يقبلوننا/غاضبون من أمهاتنا اللواتي/لم يعلمننا أنّ الحبَّ لن يأتي/فهم ربوا/إخوتنا، عشاقنا/غاضبون على الأشجار/تلك التي وقفنا أسفلها/لنطلب من أحد أن ينظر في عيوننا/وتلك التي تنمو إلى جانب النهر/ حتى تُعلَّق بها الجثث". يستحيل صوت الشاعرة ضمير المشاهدين السلبيين وحتى المتواطئين مع العنف. صورة الجثث الصعبة وهي معلّقة بالأشجار تذكرنا

بمشاهد "كوارث الحرب" لفرانثيسكو غويا، أو الإعدام خارج القانون في جنوب الولايات المتحدة، وتربط الواقع الفلسطيني بحروب أخرى وفي الوقت ذاته تلح على حاجة البشرية إلى القضاء عليها وإخماد الحرائق.

رنا زيد كذلك تتحدث عن كيف "لن تواسيني كلماتهم لأعدّله/وأترك الخشبة.../كما في فيلم لبريغمان/أنتظر وحشي الفوضوي في المواعيد" (قصيدة: لم أمت بعد). إلحاح الكائن وقيمة امرأة أمام "الوحش" يوحي بسموّ أسطوري. إنها صوت أندروميدا واعية بأن بيرسيوس لن يأتي لإنقاذها من الوحش ومع ذلك تناضل. أسماء عزايزة أيضًا تتجاوز القانون الجمالي للجندر لتصل إلى عمق الوضع الفلسطيني، مقدمةً شعرية تضم صورًا جريئة ومعاصرة، كما في ديوان "قصيدة مذبوحة"، "هذه ليست لعبة يا محترمين/ليست نزهةً لكتابة قصيدةٍ تافهة/ليست هميانَ يومٍ في وادٍ عابر" تقول لقارئها. ترسم الصورة العنف الذي تعيشه الشاعرة. وتكمل "أريد أن أقول كلامًا عن الذّبح/عن الخيام التي ذُبحت في بلادٍ مذبوحة/عن أصحابها الذين سقطوا من فروج أمّهاتهم مذبوحين أصلًا/عن أمّهاتٍ يُذبحن في المخازن والآبار كالدّجاج بسكاكين أولادهم/هذه ليست لعبة يا محترمين/هذه ألوانٌ فوق بنفسجيّة وتحت حمراء/ حتّى الـacid لا يستطيع إليها/وعلينا أن نكون أنبياء أو مجانين حتّى نراها/أريد أن أقول كلامًا عن بلادتي تجاه الوطن/وعن سوداويّتي التي لا تتوافق مع عمري الربيعيّ الذي يصنع الأمل".

يأتي الصراع من أجل المستقبل كذلك في عمل مصعب أبوتوهة، وهو أيضًا مؤسس ومدير مكتبة إدوارد سعيد العامة بغزة.



تذكرنا قصائد أبوتوهة بماريو بينيديتي في قدرته على تضفير ما هو شخصي وحميمي مع ما هو تاريخي. في ديوان "جدي والبيت"، يتجول الشاعر في تاريخ فلسطين متذكرًا جده، الذي انتظره من أجل العودة، حق الرجوع إلى البلد الأصلي بحسب قانون الأمم المتحدة. "كان جدي يعد أيام العودة على أصابعه/...". ويأتي غياب الترقيم لتعزيز كيف غدت العودة مستحيلة خلال حياة جده ولا يزال ينتظر تحقيقها في حياته ذاتها.

يذكّرنا الشعراء والكتاب الفلسطينيون في هذا العدد بكلمات غابرييل ثيلايا الشهيرة "الشعر سلاح معبأ بالمستقبل". من الحاضر ينظرون إلى الماضي لتخيل مستقبل فلسطين وخلقه بما تستحقه من حقوق وكرامة يستحقها أيّ إنسان.

في إطار آخر، نخصص في هذا العدد بالذات ملفًا للشاعر والكاتب وباحث التراث الإماراتي أحمد راشد ثاني بمناسبة ذكرى وفاته العاشرة. وعبر قصائد ترجمها جعفر العلوني، نقدم لأول مرة شاعرًا يجب أن يعرفه قراء الإسبانية. فتجربة أحمد راشد ثاني الشعرية تتطور في عالم من الرموز، حيث العالم والمجتمع نفسه يبدو، بقوة الشعر، جديدًا.

في ديوان "في الفخ"، يبدأ الشاعر رحلته عبر المدينة، معلنًا في المطلع "أنزلُ إلى الشارع/ظهيرة الخميس:/الحياة/على ما يبدو/ما زالت حيّة/والشمس مستقرة/على جسد الأرض/تفتك بجسد الأرض/والبحر لحسن الحظ/ما زال مفتوحًا هناك/خلف البنايات/بعد هذا الشارع".

يواصل الشاعر رحلته حتى ينتهي في حانة تحمل اسم القصيدة، ومثل هاملت، يعثر على اللغز في فخ.

وأخيرًا، تشكّل الرحلة الإنسانية جزءًا من ثيمة الشاعر ترينو كروز، ابن جبل طارق، وهو "الشاعر الضيف" في هذا العدد. تعكس شعريته التجريبية الكون عبر انشغال رئيسي بصك كلمات جديدة كما في قصيدة "ظهيرة المغني"، وفي الكاليغرام الذي يفكك الكلمة في ذرات "أتحدى اللغة/بنصل ثنائي"، يقول الشاعر في "ذاكرة الخلسة"، التي يهديها للشاعر أدونيس، ويقول فيها "حين تتمرد الكلمة/نقترب من الشعر". وتطارد قصائده جوهر كيف "كنا لا نعرف التعب داخل السيولة"، سيولة الأشياء والزمن. يقودنا كروز إلى لقاء مع الوجودية في حقبة الأنثروبوسين (أو الحقبة المبكرة للتأثير البشري بالجغرافيا والنظم): "لا تستبعد شيئًا/ أنت كل شيء".

يطرح تعدد الأصوات والتجارب في العدد السابع من مجلة "بانيبال" الاسبانية خريطة أدبية لأهم الموضوعات المطروحة حاليًا: الحرب، حقوق الأفراد المهمشين من السلطة، ضياع المدن الكبرى، وخطر التغير البيئي. ومثلما يقول أحمد راشد ثاني في إحدى قصائده "البحر، لحسن الحظ، ما يزال مفتوحًا هناك". والرحلة والنضال لا يزالان هناك.

شاعرة ومحررة أدبية أميركية تقيم في مدريد

التحالف الغريب
بين الشعبوية والمسيحية الغربية

أبوبكر العيادي

تتميز الحركات الشعبوية في أوروبا وأمريكا بالتركيز على الهوية، ورفض المهاجرين، وتمجيد الجذور المسيحية لبلدانهم، وتلتقي مع جانب كبير من المسيحيين في انتقاد النخب، ورفض زواج المثليين، والدعوة إلى تأصيل قيم ديانتهم لتقليص حضور الديانة الإسلامية. غير أن الطرفين يختلفان في مقاربة المعتقد، فالشعبويّون يصرّون على المحافظة على اللائكية، التي تقضي بفصل الدين عن الدولة، وينظرون إلى المسيحية كثقافة متأصلة في المجتمع، بصرف النظر عن الشعائر، بينما يرى المسيحيون أن ديانتهم ينبغي أن تظل مقوّمًا من المقومات الأساسية للحضارة الغربية، ولا يتمّ لها ذلك إلا متى تحالفت مع من يعيد إليها بريقها.

في كتاب «علمنة المسيحية الأوروبية» لاحظ أوليفي روا أن تلك العلمنة تجلت من خلال تثقيف المراجع المسيحية، أي أن رموزها تخلت عن معناها الديني لتصبح علامات تراثية يمكن استثمارها سياسيا؛ وهو ما أكّده باتريك بويسون، أحد منظري اليمين المتطرف حين كتب: «نحن لا نعيد اكتشاف ذواتنا بوصفنا مسيحيين دينيّا بل تاريخيّا، فالأمر لم يعد يتعلق بالمعتقد وإنما بإرادة المحافظة على عنصر جوهري في الهوية الفرنسية، ساهمت الكاثوليكية في تشكيله بعمق… فالكنائس، التي هجرها روادها كدور عبادة، أصبحت بالنسبة إلينا رموز هويّة.» أي أن العلمنة تجعل التحويل الشعبوي للعنصر الديني ممكنا، وهو ما فعله ماتيو سالفيني في إيطاليا، وروبير مينار في فرنسا، وماركوس زودر في ألمانيا.

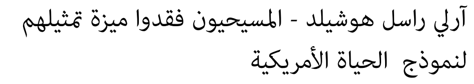
غير أن براديغم العلمنة له حدوده، فقد فسر المحللون تحالف بعض المسيحيين، سواء من الكاثوليك أم من البروتستانت، مع قادة شعبويين، بأن أولئك القادة لا يلبون مطلبا هوويا فقط، بل دينيا بالأساس. وحسبنا أن نستكشف دينامية الحركات الشعبوية اليمينية لفهم انضمام الناخبين المسيحيين إلى زعماء تلك الحركات: على المستوى السياسي، الشعور بأن الأحزاب السياسية اليمينية التقليدية تخلت عنهم، وصارت لا تبالي بالمسائل البيوإيثيقية، عاجزة عن كبح الانفتاح على الممكنات، تقنيا وعلميا وطبيا. على المستوى الاجتماعي، الخوف من أن تجعل مطالبات المثليين سويةً النموذج العائلي مسألة نسبيةً، ذلك النموذج التقليدي الذي يطمح المسيحيون إلى جعله رافعة ضغط وتأثير. على المستوى الديني، الصراع مع الإسلام كدين «دخيل»، «بارز»، و«غاز.»

والمثال الأمريكي يسمح بقياس ارتهان الأصوات الشعبوية للمسيحيين بإحساسهم بتراجع موقعهم تراجعا ناجما عن ترابط عناصر تلك الدينامية. وقد رصدت عالمة الاجتماع أرلي راسل هوشيلد استياء فئات الطبقة المتوسطة الأمريكية التي تحس بالتراجع اجتماعيا، لأنها تعتبر أن القيم التي يتأسس عليها اقتصادهم الأخلاقي، كالجدارة والعمل واليقين، لا تحظى باعتراف النخب السياسية إلا في القليل النادر. هذا الشعور تغذيه المقارنة بين أفراد تلك الطبقة الوسطى وبين الطبقات الشعبية الجديدة الناشئة عن الهجرة، والأقليات الثقافية التي تستفيد من التمييز الإيجابي، فقد رأوا فيها علامة على تراجعهم، كما رأوا في بروز شخصيات تمثل «التعدد الثقافي» تقليصا لحظوظهم هم في تمثيل أمريكا. بل إنهم يشعرون حسب هوشيلد بأنهم فقدوا ميزة تمثيلهم لنموذج « طريقة الحياة الأمريكية». أما المسيحيون فهم يعتبرون أن تهميش الأخلاقيات المسيحية مردّه إلى تضافر

يوسف عبدلكي



آرلي راسل هوشيلد - المسيحيون فقدوا ميزة تمثيلهم لنموذج الحياة الأمريكية









بنيامين موفيت - الشعبوية تستعمل طرق الكنيسة في تنصير الشعوب الوثنية

صامويل هنتغتون - لا نعرف من نحن إلا متى عرفنا ضدّ من نحن

أوليفيي روا - المسيحية تخلت عن معناها الديني لتصبح علامات تراثية



مايكل سندل - سلطة الدولة صار ينظر إليه كنخب مجتثة من جذورها

الليبرالية المجتمعية للنخب، والتنوع الثقافي الناجم عن الهجرة، ويرون في المثليين والمسلمين أعداء يهددون رسوخ الثقافة الأمريكية المسيحية الحق.

بين الشعبويين المتمسكين بالقومية، والمسيحيين الذين يلاحظون تراجع موقعهم في مجتمع ليبرالي وتنامي معتقد غريب يزاحمهم، نشأ تحالفٌ تشكّل أساسا حول وجود أعداء مشتركين هم النخبة والأقليات الجنسية والمهاجرون، وخاصة المسلمين. ومن ثَمّ جاء حرص الشعبويين القوميين على إحياء قدرة المسيحيين على تقمص المعيار الاجتماعي المهيمن، لمواجهة التعددية الثقافية التي تغيّر في رأي الطرفين طبيعة المجتمع. فإذا كانت الشعبوية تسمح بدرء الخوف من تخفيض مرتبة المسيحيين داخل نسيج المجتمع، فإن المسيحية تسمح بدرء الخوف من التعددية الثقافية، التي تسوي بين أهل البلاد والوافدين إليها. لقد نصّبت الشعبوية نفسها للدفاع عن المرجعية الديمقراطية ضدّ الحماية الليبرالية الممنوحة لثقافات الأقليات، فهي تضع حق الأغلبية في فرض مفهومها للخير بموجب القانون مقدّما على المنطق الليبرالي المتمثل في جعل مفاهيم الخير متساوية أمام القانون. ذلك أن مفهوم الدولة المحايدة، التي ليس من وظائفها غير التحكيم في النزاعات الناتجة عن ممارسة الحرية الفردية، يجد نفسه غير مؤهل بسبب التماهي الشعبوي بين الدولة وبين شعب ينفرد بتراثه الثقافي والديني وربما الإثني. وبذلك، أصبحت «الجذور المسيحية» محور الخطاب الشعبوي، سواء في فرنسا أم في إيطاليا وبولندا والمجر وبافاريا... وفي ظرف انحسرت فيه المسيحية، ليس التقليل من أهمية التعبير عنها عودةً إلى الدين بوصفه عالما من المعتقدات تنظمه سلطة مؤسسية، بل هو أثر لبثّ الدين كمصدر للمعنى متاح للجميع، لبناء الذات أو التعرف على العلاقات المتميزة مع الآخرين. وبوصف المسيحية رحما ثقافية، تمّ استعمالها كحدّ سياسي، يسمح بوضع تمثُّل الشعب في تنافس مع مفهوم المواطنة، بغرض بناء شعب «حقيقيّ» يمكن التعرف عليه من خلال ثقافته. وبذلك يتمّ إقصاء المسلمين من الجسد المدني، ورفض طلباتهم بدعوى أنها منحرفة.

تلك الاستعاضة عن الجسد الثقافي للشعب بالإجراءات القضائية والقانونية العقلانية، الضامنة للحقوق الفردية، تعيد الارتباط بالبناء الرمزي للمُلكية المقدسة. وهو ما أشار إليه عالم الاجتماع أندريو أراتو، فالشعبوية في اعتقاده تعيد بطريقة حديثة رمزية السلطة المقدسة التي كانت دينامية الليبرالية السياسية قد أفرغتها من محتواها. وخطابها يذكر بأن أصحاب السلطة لا يكونون شرعيين إلا من خلال تقمص هوية الشعب، أي أن الشرط في رأيهم أن لا يقطعوا جذوره التاريخية. وهذا عامل من عوامل شكهم في النخبة، بوصفها «حزب الغريب»، سواء بسبب سياسة استقبال المهاجرين، أو بسبب التوقيع على اتفاقيات التبادل الحرّ. بيد أن هذا التفكير الحمائيّ يحمل في طياته نزعة دينية، فالأحزاب الشعبوية تطالب بتوسيع العلمانية لتحييد الفضاء العام وجعل الشعائر الإسلامية بعيدة عن الأنظار، ولكنها في الوقت ذاته تريد فرض استثناءات للأشكال المرئية للديانة المسيحية بدعوى الحفاظ على طابعها التراثي. وقد دفعت ببعض النواب في فرنسا مثلا إلى المطالبة بإدراج «جذورها المسيحية» في الدستور.

يقول الأسترالي بنيامين موفّيت إن الشعبوية، قبل كل شيء، أسلوب يقوم أساسا على إعادة تنظيم عناصر من الثقافة السياسية التي سبقته، ويستعمل نفس الطرق التي استعملتها الكنيسة لتنصير الشعوب الوثنية عند سقوط الإمبراطورية الرومانية. فالزعيم في الأحزاب الشعبوية هو وريث غير مباشر للملوك الذين استخلفهم الرّبّ في الأرض، يتقمص استمرار النزعة الدينية لدى الشعوب، ويستقطب انتظارها، فيبدو لها المنقذ الذي سيطرد الشّرّ ويضع حدّا للانحلال في شتى أوجهه، ولا بدّ في هذه الحالة من الاستقواء برجال الدين، كما فعل الإنجيليون الذي دعوا في خطبهم إلى انتخاب ترامب في أمريكا، أو بولسونارو في البرازيل.

وبعد أن كانت الثقافة المسيحية عائقا أمام تحرر الشعب مدنيًّا، صارت مصدر تأكيد لهوية الأغلبية في مواجهة ادعاءات الأقليات، وخاصة المسلمين، من أجل الاعتراف باختلافهم كحقّ من الحقوق التي يضمنها الدستور، فقد جعلت حدًّا فاصلا يميز الفرنسيين «الحقيقيين» عن البقية، ويضمن لهم شرعية السيادة. ذلك أن الجذور المسيحية لها نفس الوظيفة السياسية لصورة «الغاليين» في الثقافة الجمهورية للقرن التاسع عشر. في ذلك القرن، كانت صناعة مشترك قومي، كوحدة ثقافية، شرطا لدمقرطة المجتمعات الأوروبية، وفي القرن الواحد والعشرين، صارت الدينامية الشعبوية هي التي تعمل على إحياء ذلك المسعى،

أي أن الاستبدال المسيحي للشعب يبدو شرطًا لاستعادة قدرته السياسية القومية، لأن الشعبوية تبدو كردّ فعل على ضعف القاعدة المدنية الضرورية لدوام الدولة القومية.

في النقد الشعبوي لليبرالية السياسية ما يذكّر بنقد الأمريكي مايكل سندل لجمهورية جون رولز الإجرائية، فسلطة الدولة لم يعد يعترف بها كتعبير عن مجموعة بشرية تاريخية يلتزم إزاءها المواطنون بواجبات، بل صار ينظر إليها كمجموعات متجاورة بعضها جنب بعض أو نخبة مجتثة من جذورها، يعاني فيها المواطنون من المتاعب الإدارية والمضايقات الرمزية. وكما هو الشأن في القرنين التاسع عشر والعشرين، كان لتمجيد الشعب، بوصفه رحم المدينة، طابع عامٌّ وعنيف. ثم تغير الأعداء، فبعد أن كانت الإمبريالية جرمانية أو سوفييتيه، نابت عنها اليوم السوق الاقتصادية أو الاتحاد الأوروبي. فالرّأسمالية، بتضخيمها الفوارق بين الأغنياء والفقراء، وبإسهامها في خلط شعوب متباينة ثقافيا صار ينظر إليها كتهديد للنظام القومي. وبعد أن كان العدو الداخليّ كاثوليكيّا أو بروتستانتيًّا أو يهوديّا أو ماسونيّا، صار اليوم ينحصر في المهاجرين ولا سيما المسلمين منهم. ورغم تغيّر المنطلقات، فإن بنية شعبوية اليمين هي استمرار لبنية القومية، وما انضمام جانب من المسيحيين إلى الحركات الشعبوية إلا امتداد لتوافقهم السابق مع أحزاب حاكمة، حين كان الخطر الداخلي والخارجي يتمثل في الشيوعية.

هذا النزوع، سواء في أمريكا أو في أوروبا، في تزايد خصوصا مع انحسار المعتقد الديني أمام اللادينيين. والخطاب الشعبوي، بفصله العنصر الثقافي عن العنصر الشعائري يسمح للمسيحيين بالمحافظة على الميزات التي تحظى بها ديانة أغلبية، والحال أن عدد معتنقيها في تناقص، وبذلك تسعى المسيحية للمحافظة على موقعها الرمزي أمام المعطيات الإحصائية. بيد أن التحالف مع الأحزاب الشعبوية هو مصدر نزاع داخل الكنائس. فالبابا فرنسيسكو الأول كان قاسيا في نقد دونالد ترامب، ما ولّد ردود أفعال حادة لدى الشعبويين. أما في أوروبا، فإن المسيحيين منقسمون بشأن مثل تلك التحالفات، لأنها من جهة تحول ديانتهم إلى ثقافة ولو أنها تحفظ لها موقعها الرمزي المتقدم، ولكنّها تمنعهم من جهة أخرى من إعلان الحداد على ديانة لم تعد تحقق لهم غير موقع مطمئن في النظام الاجتماعي.

لا جدال أن من آثار العولمة انكفاء شعوب كثيرة لم تجد ما كانت ترجوه منها من مكاسب، بل إن الآمال انقلبت في الغالب إلى خيبات، ومن ثمّ جاء استنفار المسيحية كثقافة ليتيح تجديدَ القومية بإعطائها أفقا حضاريا، وما يحصل في أوروبا وأمريكا ليس سوى محاولة لتجديد للنعرات القومية برفع راية الحضارة المسيحية، في وجه الآخر المختلف، أي الإسلام، وهو ما لخّصه صامويل هنتغتون في قوله: «لا نعرف من نحن إلا إذا عرفنا الذين ليسوا نحن، وغالبا فقط حين نعرف ضد من نحن.»

كاتب من تونس مقيم في باريس

يوسف عبدلكي



بوتين لا يأكل مكدونالد



هيثم الزبيدي

لا أعرف كم مرة على المفكر الأميركي فرانسيس فوكوياما أن يعتذر. عندما أطلق فكرته الأشهر عن "نهاية التاريخ"، بنهاية الحرب الباردة وانهيار المعسكر الاشتراكي وسيادة الليبرالية الغربية، رد عليه المفكر الأميركي صموئيل هنتينغتون بأن القادم هو "صدام الحضارات". هذا ما حدث بالطبع، وإن كانت مفردة "حضارات" تبدو عسيرة الهضم في صدام الغرب مع داعش مثلا.

اعتذر فوكوياما بطريقته المعرفية عن "نهاية التاريخ" بعد عقد من الزمان وكتب عن عاملين يمنعان نهاية التاريخ. العامل الأول هو التقدم في علوم البايوتكنولوجي. يمكن، بحسب وجهة نظره أن تأخذ شعبا عنيدا مثل الأفغان وتحوله إلى شعب مسالم بالتأكد من أن كل ينابيع المياه لديه تحتوي على دواء بروزاك الذي يعالج الكآبة. العامل الثاني هو التقدم بالعلوم الفيزيائية وقد وضع في مقدّمتها ثورة الاتصالات والمعلومات. افتراضان استثنائيان نعرف تماما أن ما فيهما من الصح يعادل ما فيهما من الخطأ. الأفغاني الذي يحكم كابول الآن لا تبدو عليه آثار بروزاك، ويحمل هاتفا متطورا يمرر من خلاله أوامره بالمزيد من الانغلاق والتشدد.

الآن على فوكوياما أن يعتذر مجددا. ها هو الرئيس الروسي فلاديمير بوتين يمزق كتاب "نهاية التاريخ". ربما يمكن القول إن من يساعده في تمزيق الكتاب هو الرئيس الصيني شي جين بينغ، بل وقادة القوى الصاعدة في العالم، بمن فيها قيادات دول الخليج.

الحرب الباردة هي في نسختها الثانية الآن. الرئيس الأميركي جو بايدن لم يوفر أحدا من العداوة. على روسيا أن تسمح بتمدد الناتو ليصل إلى حدودها من خلال انضمام أوكرانيا. على الصين أن تهذب من سلوكها التجاري والصناعي والسياسي وإلا هي العدو. على الخليج أن ينتج النفط وفق ما تراه الولايات المتحدة، لا قلة تزيد الأسعار وتضغط على المستهلك/الناخب من خلال زيادة سعر غالون البنزين، ولا وفرة تدمر صناعة النفط الصخري. الخليج ملام إذا أنتج كثيرا وملام إذا أنتج قليلا. طبيعة اللوم حسب المزاج السياسي السائد. ثقافة هيمنة خطيرة وصل بها الحال ألاّ تستطيع أن تميز بين العدو والصديق. من الوارد أن تجد من يبرر كل هذا بإطار فكري ونظرية سياسية. شيء مضحك. علاقتنا مع النظريات السياسية ليست حديثة، بل العالم شهد الكثير منها خلال قرنين من الزمان.

في خضم نشوة النصر مع نهاية الحرب الباردة، صارت النظريات تلقى جزافا. واحدة من أطرف النظريات التي تم الترويج لها أن الدول التي لديها أفرع لمطاعم مكدونالد للوجبات السريعة، لا يمكن أن تنحرف عن الديمقراطية الليبرالية.

افتتحت شركة مكدونالد الكثير من الأفرع في روسيا، وريثة الاتحاد السوفييتي. أكل الروس ساندويتشات بيرغر منها لأكثر من عشرين سنة. خلال هذه السنوات زاد الحس القومي الشوفيني لدى الروس وتبخرت الديمقراطية الليبرالية. البيرغر يملأ البطن شبعا، لكن منظر قوات الناتو على حدود روسيا يملأ العقل بالمخاوف. قوات على الحدود تعني الكثير لبلد شهد غزوات المغول من الشرق، والفرنسيين والألمان من الغرب. الحرب الباردة غزو من كل جهة، بما فيها صواريخ "حرب النجوم" والتفكيك المنظم عبر حملة سياسية وإعلامية لمسخ الشيوعية – وهي تستحقها – للخروج بانهيار كامل للمنظومة السوفييتية وحلف وارسو.

اصطف الروس طوابير في وداع آخر وجبات مكدونالد. لم يكن وداعا مؤثرا لأن رحيل الاسم العالمي الشهير كان يجري ضمن موجة عداء لكل ما هو روسي. الماركات العالمية الشهيرة صارت تتسابق على إغلاق محلاتها. الأثرياء الروس مطاردون. الصحافيون ممنوعون من دخول الدول الغربية. البحث العلمي المشترك وضع على الرف. الرياضي الروسي منبوذ. الآلة الغربية السياسية والإعلامية شيطنت الروسي خلال أقل من أسبوعين. حتى أقرب المفكرين والمثقفين الروس إلى العقلية الغربية، صاروا يعتذرون من شعبهم ويقولون إن "المحبة" الغربية كانت واجهة تغطي خوفا أو كراهية أو توجّسا. أين تقف من هذه المعايير، يعتمد على بعدك الجغرافي عن الحدود الروسية، وكيف تنظر إلى الأمور وما هو مدى تشابك مصالحك مع روسيا، المصدر الكبير للغاز والطاقة والغذاء.

رحيل الماركات العالمية والعداء لكل ما هو روسي هو عز الطلب بالنسبة إلى بوتين. لا شك أن بوتين كان ينظر إلى محلات ومطاعم هذه الماركات ويتذكر أنها دخلت روسيا في فترة ضعفها واهتزازها، خصوصا في عهد الرئيس الأسبق بوريس يلتسين. يقول في نفسه: ارحلوا وأطلقوا عليّ ما تشاؤون من أوصاف كدكتاتور أو طاغية يهدد الغرب.

فكريا، ها نحن نودع واحدة من أسخف النظريات السياسية: نظرية بيرغر مكدونالد. من الواضح أن بوتين لم يتناول الكثير من وجبات مكدونالد ■

كاتب من العراق مقيم في لندن